

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 24 الاثنين 15 ذو الحجة 24 ديسمبر 2007 32 صفحــة - جنيه واحد

الكابوكى يمجد طاقة التجار الجدد



عز الدين المدنى مبتكر الأشكال الجديدة

مؤتمر المسرح .. دورة ساخنة وغاضبون بالجملة

يونس شلبى.. جحا الكوميديا المصرية

دورة تمثيل فى اللاذقية ومواجهة التطرف فى دمشق



أحمد فؤاد سليم: أعيش لأمثل

«ستكون خالداً» نص جديد لمؤلف «الجميلة والوحش»

اللوحة للفنان العالمى : كاندنيسكى

• إن القناع فى لغتنا المعاصرة يتم تصنيفه فى دائرة المكياج وتحديدا مكياج الوجه ضمن عناصر العرض المسرحى. وأول مكياج عرفه الإغريق والذى كان فى المواكب الذبائحية حيث كانوا يلطخون وجوههم بخمر أوراق الكرم ليغيروا ملامحهم.

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة



رئيس مجلس الإدارة :
د. أحمد نوار

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان – قصر ثقافة الجيزة
ت. 35634313 - فاكس. 37777819

E_mail:masrahona@gmail.com

•المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
• تونس 1,00 دينار • المغرب 6.00 دراهم
• الدوحة 3.00 ريالات • سوريا 35 ليرة •الجزائرDA50
• لبنان 1000 ليرة • الأردن 0.400 دينار• السعودية 3.00 ريالات • الإمارات 3.00 دراهم • قطر 5 ريالات • سلطنة عمان 0.300 ريال • اليمن 80 ريالاً • فلسطين 60 سنتاً • ليبيا 500 درهم • الكويت 300 فلس• البحرين 0.300 دينار السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر **52** جنيهاً– الدول العربية **65** دولاراً– الدول الأوروبية وأمريكا **95** دولاراً

طاقة اللون

للون معادلات تنشأ من مزج الألوان، وتجاورها، وبحسب مساحتها على سطح اللوحة، تتحقق فى التأثير البصرى على العين، وتُهيئ المتلقى لحالة مقصودة نسبياً ويختلف التفسير باختلاف المتلقى الذى يترجم مجموع الألوان ذهنياً، ويخرج بنتائج مرتبطة بوعيه وثقافته وحسه اللونى. فاللون معيار التمييز والإدراك البصرى، وإذا انتزعنا اللون من الموجودات، فماذا نرى؟! لن نرى غير أشياء يميزها الضوء والظل فقط! ولكن فى هذه الحالة تتشابه كل الأشياء إلا من أحجام مختلفة، فالضوء المحقق لهذه الحالة ما هو إلا مجموعة ألوان مجتمعة، وعند القيام بتحليله نحصل على ألوان الطيف السبعة. ويدخل اللون فى حياتنا اليومية مؤثراً فينا، فمن خلاله نستطيع أن نأكل ونشرب ونلبس، ومن خلاله تتميز الشخصيات، وتتضح ملامحها ومعالمها، إلى أن نصل إلى أن لكل شخصية لوناً محدداً، نستطيع من خلاله أن نحلل تلك الشخصية ونقف على حقيقة وجودها وجوهر قيمها ومواقفها بين الشخصيات المجاورة لها، وذلك لما للون من قيم تحقق التوازن، والتماثل والتضاد والتعارض والتكامل والتنافر والانسجام، وكلها قيم يستطيع أن يحققها اللون بدقة، فما أن يبلغ الفنان قيم اللون ويضعها وفق تخيل إبداعى فى فراغ اللوحة يحقق هدفه الجمالى المنشود، فاللون عبارة عن طول موجى وتردد، ولكون الطول الموجى أكبر بكثير من التردد، فإنه يصل إلى العين وباختلاف الطول الموجى تختلف الألوان، على خلاف الموسيقى التى هى أيضاً طول موجى وتردد، ولكن فى هذه المرة فإن التردد أكبر بكثير من الطول الموجى ، لذا فإنها تصل إلى الأذن ولا نراها – وكلاهما (اللون والموسيقى) من أدوات التعبير الأصيلة فى يد الفنان المبدع وفى لوحة الغلاف للفنان المفتون باللون «كاندنسكى» نجده قد استخدم اللون بطلاقة فى مزج الشخصيات بالكون المحيط بها وكأنها وحدة عضوية يصعب الفصل بينها، وبلغت قدرته الإبداعية مداها فى تمكنه من تمييز الشخصيات فى حوارها مع الطبيعة وذلك فى سياق لونى يوضح علاقة الجزء (الشخصية) بالكل (الطبيعة)، بما فى ذلك الشخصيات المؤثرة فيها وبطاقة تعبيرية تحقق حالة التفاعل الصادقة والقوية مع الحياة، واستخدامه للألوان الأساسية «الأحمر والأزرق والأصفر» بشكل أساسى فى اللوحة، وقد حقق كثيراً من التعارض والتكامل بين هذه الألوان المستخدمة، ولقدرته الإبداعية وجرأته النادرة فقد صاغ اللوحة بمساحات لونية ومهارة جعلت العين تأنس بها محققاً بهجة الحياة التى هى بهجة الألوان التى تداعب وتغازل العين وتنفذ منها إلى العقل الذى يترجم، مساحات أثر الألوان التى هى التمييز والترميز والكينونة والوجدان. واستخدام كاندنسكى هذه الألوان «الصريحة» تعكس صفاء وصدق التعبير الذى يؤكد الوحدة التفاعلية للكون، كما تعكس قدرة ومهارة الفنان فى وضع صيغ لونية جريئة معبرة ومؤثرة.


صبحى السيد

لوحة الغلاف





«جنون عادى» يطرح أفكاره عن الأحلام والقهر، ويتلمس خطواته الأولى للمسرح صـ 10،11

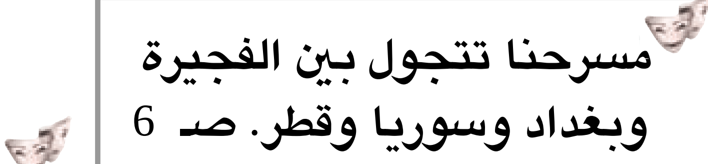


المؤتمر العلمى لمسرح الأقاليم والأحلام المعلقة صـ 4



أشكال المسرح فى اليابان ومصادره الفولكلورية صـ 18





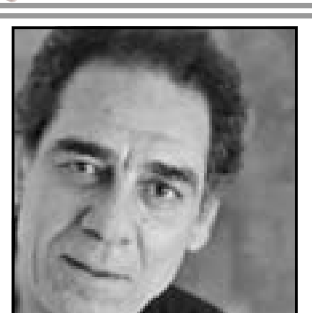
مسرحنا تتجول بين الفجيرة وبغداد وسوريا وقطر. صـ 6

هل المرأة المخرجة تنقصها الروح الرياضية. عن الجدل الدائر حول المصطلح والعروض اقرأ صـ 7

نهال عنبر زوجة متسلطة وسفيرة للنوايا الحسنة صـ 5

هل يستوعب الصغار موضوعاً عن سيوف الظلم وموت العدالة واستشهاد الحكمة صـ 9

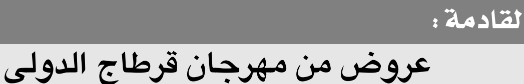




أحمد فؤاد سليم لست مظلوماً وكل إنسان يختار بمعياره الداخلى، صـ 8

فى أعدادنا القادمة :

مسرح النجم والهرم المقلوب



عروض من مهرجان قرطاج الدولى

هوامش العدد

مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مجد القصص
الأردن 2006، 2007

لوحات العدد

للفنان الروسى برنس جريجورى جاجرين

• المخرج أحمد عادل يقوم حاليا بإجراء بروفات مسرحية "أشجار الورق العارية" لنادى مسرح الجيزة.

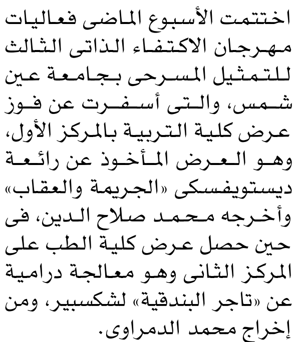
● إن الأثر الذى تركه القناع فى المسرح كان أعمق من الأثر الذى تركه فى الحرب والطقوس الدينية فقد كان ينقل معه حالة من السحر للمشاهد. حالة الوهم المشترطة رضائيا بموجب العقد الذى قبل به المشاهد بينه وبين الخشبة ليستمتع بكل من أجاممنون، وكلتمنسترا، وانتيغونا وأوديب وكريون وغيرهم من الشخصيات الخالدة.

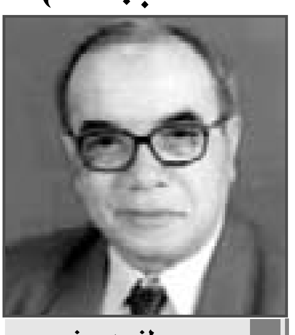
اعترضوا على تفاوت الميزانيات وتعديلات «اللحظة الأخيرة»

طلبة عين شمس «مش عجباهم» لجنة تحكيم «مهرجان الاكتفاء الذاتى»

اختتمت الأسبوع الماضى فعاليات مهرجان الاكتفاء الذاتى الثالث للتمثيل المسرحى بجامعة عين شمس، والتى أسفرت عن فوز عرض كلية التربية بالمركز الأول، وهو العرض المأخوذ عن رائعة ديستويفسكى «الجريمة والعقاب» وأخرجه محمد صلاح الدين، فى حين حصل عرض كلية الطب على المركز الثانى وهو معالجة درامية عن «تاجر البندقية» لشكسبير، ومن إخراج محمد الدمراوى.

ورغم حصول العروض المأخوذة عن نصوص عالمية على المراكز الأولى إلا أن لجنة تحكيم المهرجان أوصت بمنح الطالب محمود جمال شهادة تقدير خاصة لإسهامه بالتأليف والإعداد بصورة تنبئ بموهبة جيدة - حسب تعبير لجنة التحكيم - حيث قام بتأليف عرض كلية العلوم «مابحلمش» من إخراج محمد الدرديرى وحصل على المركز الثالث، كما قام بالمعالجة الدرامية لعرض «أوركسترا ثورة الموتى» والمأخوذ عن النص الأمريكى «ثورة الموتى» لأروين شو، والذى أخرجه محمد عبد العزيز لكلية التجارة وحصل على المركز الرابع.





مصطفى يوسف





مدحت الكاشف

معظم المشاركين - بما فى ذلك أصحاب المراكز الأولى - أبدوا استياءهم الشديد من تقديرات لجنة التحكيم التى ضمت د. مصطفى يوسف منصور، ود. رأفت ناعوم، ود. مدحت الكاشف، مؤكدين أن الاستهانة بمشاعرهم بلغت بلجنة التحكيم أن تنشر نتيجة المهرجان فى النشرة الختامية وبها تعديلات واضحة فى الدرجات تمت بخط اليد وخاصة نتيجتى كلية العلوم والطب.

محمد مجدى مؤلف ومخرج عرض كلية الآداب «قدوم الملائكة» وصف العروض بأنها ضعيفة، الأمر الذى فسره بوجود ممثلين جدد بلا خبرة كافية بعد تخرج من اكتسبوا الخبرة خلال السنوات الماضية وانقطاع علاقاتهم بالمسرح، وهو ما وصفه بأنه إهمال تتحمل مسئوليته الجامعة قبل لجنة التحكيم «التى تكون سيئة عادة».

ويضيف مجدى: الميزانية فى بعض الكليات لا تكفى لإخراج عرض لائق، ويجب تثبيتها لكل الكليات. فعرض كلية التجارة كانت ميزانيته 11 ألف جنيه فى حين أن ميزانية عرض كلية الآداب كان أقل من 9 آلاف جنيه مما جعلنا نعانى لتنفيذ الديكور المطلوب، وهناك اقتراح للدكتور تامر راضى مستشار اللجنة الفنية بالحصول على دعم من صندوق رعاية الشباب نرجو أن ينفذ من العام القادم.

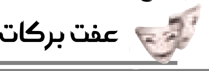
محمد عبد العزيز مخرج عرض كلية التجارة «أوركسترا ثورة الموتى» عقّب قائلاً: حتى تنجح مسابقة الاكتفاء الذاتى يجب أن يشارك الطلبة فى كل شىء بما فى ذلك التنظيم واختيار لجنة التحكيم مادام اختيار الرعاية كان سيئاً على مدار السنوات السابقة باستثناء السنة الأولى فقط وليس عيبا أن يقوم الطلبة بترشيح بعض الأسماء للمشاركة بلجنة التحكيم، ولابد أن توجه دعوات رسمية لأساتذة المسرح سواء من الممثلين أو الأكاديميين على أن يتم تكريم أسماء بارزة كل عام.

رحاب الهوارى

9 عروض نوادى.. فى القليوبية

تسعة عروض من تجارب نوادى المسرح بقصور ثقافة بنها والقناطر الخيرية وشبين القناطر وبهتيم يقدمها فرع ثقافة القليوبية هذا الشهر، ويقول فتحى عيد مدير عام ثقافة القليوبية: إن العروض هى:

«أغنية الموت» تأليف توفيق الحكيم، إخراج أسامة جميل، «صهيل» تأليف ملحة عبد الله، إخراج صلاح مهدى، «الغجرى» تأليف بهيج إسماعيل، إخراج أشرف عبد الجواد، «مدد يا عالم» تأليف محمد زعيمه، إخراج منى سيد، «مملوك ابن بلد» تأليف د. عبد العزيز حمودة، إخراج عمرو بسيونى، «فوت علينا بكرة» تأليف محمد سلماوى، إخراج محمد عبد المقصود، «الخروج دخولاً» تأليف عبد الحميد الصالح، إخراج حسام موسى، «المقرعة» تأليف وإخراج جمال شاكر، «مانيكان» تأليف ياسر بدوى، إخراج تامر الجزار.



فتحى عيد

باى باى يا قاهرة .. فى استوديو عماد الدين

«باى باى يا قاهرة» هو العرض الذى بدأت فرقة «كاريزما» المسرحية الحرة بروفاته باستوديو عماد الدين وهو نتاج الورشة التى أعدها المخرج أحمد مجدى. العرض يرصد صور القهر المجتمعى بكل ألوانه وصوره، قهر السلطة فى أقسام الشرطة وتعقيدات الروتين داخل المصالح والمؤسسات، والقهر الأسرى فى العلاقة بين الأبناء والآباء.

يشارك بالتمثيل فى المسرحية: أحمد محسن، أسامة مجدى، محمد جمال، شيماء الليثى، منار جعفر، عمر على، محمد رمضان، وليد فولى، محمد هاشم، أحمد الشحات، عمرو وحيد، زينب محمد، رنا أحمد..

قام بتصميم الديكور أحمد الشحات، أما الإعداد الموسيقى والألحان لأسامة مجدى وإسلام عباس، المخرج المنفذ أحمد محسن، والسينوغرافيا، والإخراج لأحمد مجدى.



أحمد مجدى

عفت بركات

محاولة للخروج من الغرفة التى بلا نوافذ فى مهرجان نوادى المسرح بالمنصورة

يجرى أحمد الدسوقى بروفات مسرحيته غرفة بلا نوافذ من تأليف يوسف عز الدين وديكور محمد قطامش وألحان محمد جابر ليعرض ضمن فعاليات مهرجان نوادى المسرح هذا العام .

يدور النص حول فكرة النسيان ولكن بطريقة فلسفية روحانية بحتة من خلال التأكيد على أن للإنسان ميتتين (الأولى) عندما تذهب روحه للخالق (والثانية) تحدث عندما ينسانا الأحياء وهو ما فسره الكاتب من خلال المكان المجهول الذى توجد به عدة شخصيات منهم العالم الذى يبحث بميكروسكوب بلا شريحة يرى من خلالها ويقوم بهذا الدور الممثل السيد إبراهيم. وهناك شخصية الموسيقار الذى يعزف على كمان بلا أوتار ويؤدى دوره معتز الشافعى. أيضا يوجد الكاتب الذى يكتب بقلم نفذ منه الحبر ويجسده خالد عبد السلام. والراقصة التى تتخيل أنها ترقص مثل الفراشة ولكن للأسف لا يراها أحد وهى ترقص وتلعب دورها أمانى عبد الفتاح. كما توجد أم وابنتها وتجسد الأم أسماء السيد والطفلة تقوم بها بوسى ..

المنصورة: محمد الحنفى

عودة المسرح الحر.. بعد «30 سنة غياب»

فى مؤتمر صحفى لفرقة المسرح الحر عقد بمقر الفرقة 33 شارع شريف، أعلن المخرج هشام جمعة عن عودة نشاط الفرقة والذى توقف لأكثر من ثلاثين عاماً.

تكونت فرقة المسرح الحر عام 1952 وقدمت عدة أعمال قبل أن تتوقف، وحاول الفنان الراحل عبد المنعم مدبولى إحياءها قبل عدة سنوات إلا أن المشروع لم يتم بسبب رحيل مدبولى.

وعقب توليه رئاسة مجلس إدارة الجمعية الثقافية للمسرح الحر قرر المخرج هشام جمعة إحياء الفرقة العتيدة، لتقدم عدداً من عروضها القديمة إلى جانب عروض جديدة تتناسب وفلسفة الفرقة القائمة على «تدعيم النهضة الاجتماعية فى مصر عن طريق المسرح».

إصرار الشريف

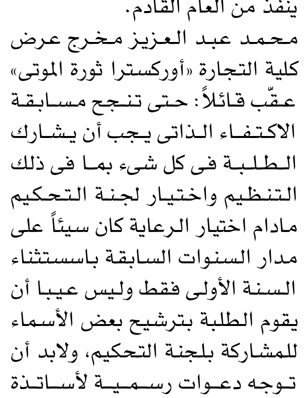
«الواد غراب» و«عين يا عين».. يستعدان لمهرجان المسرح العربى

استعداداً للمشاركة فى مهرجان المسرح العربى تبدأ بعد إجازة عيد الأضحى مباشرة بروفات العرض المسرحى «عين يا عين» تأليف فتحى الجندى، إخراج محمد ربيع، وتمثيل صلاح سعيد، أحمد إبراهيم، منال ووليد شحاتة، مدحت الشرقاوى، خالد ربيع، منى الشريف.

العرض الذى تشارك به فرقة الشمس المسرحية يناقش فكرة البحث عن معنى للحياة بشكل غير تقليدى وتشكيلات حركية مغايرة للمعتاد.

وفى الإطار نفسه يستعد المخرج إبراهيم الشيخ وفرقة الإبداع المسرحى للمشاركة فى المهرجان المقررة إقامته فى مارس القادم بعرض «الواد غراب والقمر» تأليف أشرف عزب، تمثيل أمير وجدى، محمد جلال، هيثم محمد، وأحمد سمير.. وتدور أحداث المسرحية حول «النصابين» وكيف يسيطرون على الجهلاء من خلال ادعاء القدرة على النفع والإيذاء بواسطة السحر.

شادى أبو شادى





د. أحمد نوار

نهر الإبداع



مسرح الجرن مشروع رائد، والريادة لا تعني هنا حكما بالقيمة وإن كانت تتضمنه، وهو مشروع يتجه في بعده النظري إلى القرية المصرية، ساعياً إلى إحداث نهضة فنية وجمالية، بل وتنموية من خلال إضفاء الطابع الاحتفالي على ما يقدمه من عروض، كما يستنهض المشروع عناصر ثقافتنا الشعبية بما تضم من آداب وموسيقى وعادات وتقاليد وفنون تشكيلية، ويعني ذلك من وجهة نظرنا الارتكاز على ملامح مصرية ترسخ لقيمة الانتماء، وتجذّر للهوية في عالم يسعى إلى "تنميط" كل شىء، بدعوى أن العالم «قرية صغيرة» تقف خلفها أهداف سياسية ليست بريئة، والمشروع في سعيه لا يتوجه للمسرح وحسب، لكنه يسعى لإقامة أنشطة فنية دائمة تجعل من القرية المصرية بؤرة منتجة للفن، عبر اكتشاف مواهبها، وملكات أبنائها بل وما تقدمه البيئة من ملامح خاصة، في العمارة والفنون والصناعات، باختصار، مسرح الجرن هو الجامع للفنون والمواهب ومن خلاله ننشد تقديم مساهمة مصرية على أرض ظلت مهمشة، كما يسمح المشروع بمشاركة الناس في أفراحهم وأتراحهم، فضلاً عن "الفرجة" بعناصرها التي تحقق التكامل الجمالي والتنموي، وإذكاء الوعي الفني، وجعل القرية مركزًا يشع تحضراً من خلال وسيط الفن بأنواعه المختلفة.

إن "مسرح الجرن" في طموحه يجعل من "القرية المصرية" وطنًا يتحلق مواطنوه حوله بفنونهم، وعاداتهم وتقاليدهم ليعكسوا معنى جديداً للوجود والحرية عبر وطنهم الصغير الذي يعد نواة وصورة للوطن الذي نحلم به ونطمح إليه.



• يعتمد الرداء الإغريقى على الخطوط الطولية، لذا يكمن جماله فى الثنيات الطويلة (الكشكش). وهذه الخطوط الطولية تجعل الثوب ينسدل من الأمام على الصدر ومن الخلف على الظهر والأرداف فى انسياب ملحوظ.





دورة ساخنة.. وغاضبون بالجملة

المؤتمر العلمى لمسرح الأقاليم بالمنيا..

«8 توصيات» وبرقيتا شكر وأحلام معلقة !

مقارنة بفعاليات الدورة الأولى للمؤتمر العلمى للمسرح المصرى فى الأقاليم والتى عقدت بمدينة القناطر الخيرية العام الماضى، جاءت الدورة الثانية التى شهدت أحداثها مدينة المنيا مؤخراً أشد توتراً وسخونة.

ولكن الملفت فى هذه الدورة هو المشاركة الفعالة للدكتور أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وحضوره لكافة الفعاليات على مدى يومين كاملين وكانت لمداخلاته أهمية خاصة تتعلق بتوضيح وجهة نظر الهيئة فى عدد من المشروعات الثقافية.

المؤتمر تم افتتاحه مساء الأربعاء 12 ديسمبر الماضى بحضور اللواء فؤاد سعد الدين محافظ المنيا، ود. أحمد نوار، ود. ماهر جابر رئيس جامعة المنيا، والفنان عبد الرحمن الشافعى رئيس المؤتمر، ود. محمود نسيم مدير عام المسرح بالهيئة، واستمرت فعالياته حتى صباح الأحد الماضى وعقدت دورة هذا العام بعنوان «الهوية والتحديات» وشارك فيها أكثر من مائتين وثلاثين من فنانى الأقاليم.



الجلسة الافتتاحية للمؤتمر د. أحمد نوار وعبد الرحمن الشافعى ومحافظ المنيا

وقد انتهى المؤتمر بإعلان عدد من التوصيات التى أقرها أعضاء أمانته العامة وفى مقدمتها العمل على زيادة الاعتمادات المالية المخصصة للهيئة لتحديث قصور الثقافة والمسارح، تدعيماً لدورها الفاعل فى بناء المجتمع وتطويره فى مواجهة التحديات الراهنة. واستكمال ما تم إنجازه من تجديد دور العرض وتحديث التجهيزات مع وضع حلول لمشاكل المسارح التى لم تدخل بعد فى خطة الإنشاء والتحديث، مع إعطاء الأولوية لقصر ثقافة كفر الشيخ، وقصر ثقافة المنيا، وقصر ثقافة الريحانى، وقصر ثقافة دمنهور، وإعادة تجهيز مسرح البلدية بطنطا، والذى تم تخصيصه للهيئة باعتباره دار العرض الوحيدة فى محافظة الغربية. والمطالبة بالعودة إلى نظام فصل الاعتمادات المخصصة للإنتاج المسرحى فى ميزانيات الأقاليم، على أن يتم الارتباط بها فى العام المالى. والتوصية بإقامة المهرجانات الإقليمية للفرق المسرحية بنوعياتها المختلفة «قومية - قصور بيوت» وكذلك المهرجان الختامى لنوادى المسرح بشكل سنوى مع تثبيت مواعيدها، وإقامة المهرجان الختامى لفرق الأقاليم على غرار مهرجان المائة ليلة، والذى وافق رئيس الهيئة على زيادتها إلى مائة وخمسين ليلة مسرحية، وذلك على مسرح السامر المؤقت لحين تنفيذ المشروع الإنشائى الكبير. بجانب تحريك العروض المسرحية المتميزة فى دائرة كل إقليم ورصد ميزانية خاصة بهذا التحريك منفصلة عن الإنتاج

«نوار» حضر كل الفعاليات وشارك المسرحيين موقفهم الرافض لكل أشكال التطبيع



المسرحيون طالبوا بعودة آفاق المسرح وتجديد دور العرض وميزانيات للحركة بين المواقع الثقافية



مهرجان الـ 100 ليلة يصبح 150.. وتثبيت مواعيد المهرجانات الإقليمية



لإعاشة وإقامة الفنانين الوافدين إلى المواقع الثقافية البعيدة عن أماكن إقامتهم.

كما تضمنت توصيات المؤتمر ضرورة إحياء دور جمعيات رواد الثقافة، دعماً لمشاركة فنانى الأقاليم فى إدارة النشاط الثقافى فى كل إقليم، تواصلاً مع المحليات والمجتمع المدنى فى التنمية الثقافية وربط المواقع بجمهورها. والاهتمام بتفعيل الدورات التدريبية للمشتغلين بالعملية المسرحية، فنانين وفنيين، على المستويين المركزى والإقليمى، مع وضع منهج تدريب علمى وبرنامج تنفيذى وتخصيص منح دراسية لفنانى الأقاليم المتميزين.

كما طالب المؤتمر بالعمل على تمثيل مسرح الثقافة الجماهيرية فى لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة والتوثيق العلمى للتجارب التأسيسية فى المسرح الإقليمى وعروضه الحالية بتقنية علمية متطورة وإنشاء موقع على شبكة الإنترنت خاص بالإدارة العامة للمسرح لاستيعاب كل أنشطة المسرح الإقليمى. وإعادة إصدار مجلة آفاق المسرح وتطويرها باعتبارها مجلة فصلية متخصصة ومحكمة تعنى بالدراسات والبحوث، مع إصدار كتاب آفاق المسرح متضمناً نصوصاً مسرحية ونقدية متميزة.

وأكد المشاركون فى المؤتمر التزامهم بموقف مبدئى رافض لأى شكل من أشكال التطبيع مع العدو الصهيونى مع إدانة الهجمة الاستعمارية التى تدمر وتنهب ثروات الشعبين العراقى والفلسطينى، ومناشدة كل القوى المؤمنة بالحرية والإنسانية الوقوف فى مواجهة كل عدوان على أرض عربية.

وتوجه أعضاء المؤتمر بالشكر للفنان د. أحمد نوار رئيس الهيئة، الذى بذل من وقته وجهده الكثير فى سبيل نجاح المؤتمر.

كما وجه المؤتمر الشكر والثناء للسيد الرئيس محمد حسنى مبارك لقراره بتخصيص أرض السامر للهيئة العامة لقصور الثقافة لإقامة مجمع الثقافة والفنون تحقيقاً لأحلام المسرحيين.

المنيا

محمود الحلوانى

عادل حسان

من كواليس المؤتمر

• أعضاء فرقة بنى مزار المسرحية قاموا بتوزيع استغاثة موجهة للدكتور أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، لإنقاذ مبنى قصر ثقافة بنى مزار بالمنيا الذى تقرر هدمه، وهو ما اضطر المخرج حمدى طلبة لتقديم عرض الفرقة الأخير بمركز الشباب.

• شهدت جلسات المؤتمر عدة اعتذارات من قبل المشاركين فى مقدمتهم الكاتبة فريدة النقاش، ود. نهاد صليحة، ود. صلاح قنصوه، وعبلة الروينى، وحاتم حافظ، وآخرون، وهو ما تسبب فى إجراء تغييرات بجدول أعمال المؤتمر.

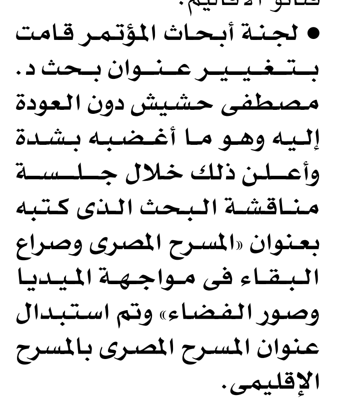
• المائدة المستديرة لمناقشة مشروع مسرح الجرن والتى عقدت ثانى أيام المؤتمر شهدت عدداً من المداخلات الساخنة وكان أبرزها إعلان د. محمود نسيم تحفظه على تنفيذ المشروع الذى يتداخل مع عمل عدد من الإدارات الموجودة بالهيئة «حسب كلامه».

• المشاركون أبدوا دهشتهم بسبب إصرار أمانة المؤتمر على فتح مناقشات مع الحضور حول مشروعات تم إقرارها بالفعل أبرزها اللائحة الجديدة لفرق الأقاليم والتى تم إرسالها لمجلس الدولة لمراجعتها وتفعيلها قانونياً.



حمدى طلبة

• قبل انتهاء المؤتمر قرر عدد كبير من المشاركين الانسحاب عائدين إلى محافظاتهم لاستيائهم الشديد من تجاهل أمانة المؤتمر للمشكلات الحقيقية التى يعانى منها فنانو الأقاليم.



فريدة النقاش

• لجنة أبحاث المؤتمر قامت بتغيير عنوان بحث د. مصطفى حشيش دون العودة إليه وهو ما أغضبه بشدة وأعلن ذلك خلال جلسة مناقشة البحث الذى كتبه بعنوان «المسرح المصرى وصراع البقاء فى مواجهة الميديا وصور الفضاء» وتم استبدال عنوان المسرح المصرى بالمسرح الإقليمى.



د. أيمن الشيوى

• شكا الحاضرون من عدم اهتمام أمانة المؤتمر بطباعة أوراق العمل المقدمة من فنانى الأقاليم والتى عقدت جلسة خاصة لمناقشتها بعنوان «الإبداع المسرحى وقضايا الهوية» فى اليوم الرابع، وذلك لتكون الأوراق موجودة بين أيدى المشاركين أثناء مناقشتها.



حاتم حافظ

• د. أيمن الشيوى المشارك فى المائدة المستديرة «تأثير التكنولوجيا الحديثة على الصورة المسرحية»، طالب لجنة تنظيم المؤتمر بضرورة توفير شاشة عرض للاستعانة بها أثناء النقاش وفشلت جميع المحاولات لتنفيذ مطلبه وانتهى الأمر بـ «تليفزيون» 20 بوصة.



د. نهاد صليحة

• المخرج شوقى حجاب يقوم حاليا بالإعداد لتقديم مسرحية "جزيرة الحب" لمسرح القاهرة للعرائس.



• إن المسرحيات الدينية فى البدايات كان يقوم بها رجال الدين وكانوا من القساوسة والرهبان والراهبات وأطفال الكورال، ومواضيعها كانت مستقاة من الإنجيل فقد كان من الطبيعى أن تكون الكنيسة هى المكان المناسب لعرضها.

تناولت "دوا كحة" فكادت تحدث كارثة على المسرح

نهال عنبر: كدت أعتزل المسرح فى أول يوم !

انتشارها كممثلة "فيديو" لم يحل دون حرصها على التواجد مسرحيًا سواء كان قطاعًا خاصًا أم عامًا..

النجمة "نهال عنبر" التى تواصل تقديم العرض المسرحى "مراتى زعيمة عصابة" التقت بها "مسرحنا" فى كواليس مسرح الريحانى وكشفت لنا تفاصيل قرارها – الذى لم يتم – بالاعتزال وحكايات عن دفترها المسرحى!

فى البداية فاجأتنى قائلة: هل تعلم أننى كنت سأعتزل المسرح فى أول عمل لى وهو مسرحية "اللعب بالنار" تأليف محمد الغيطى وبطولتى مع فتوح أحمد، وكان دورى فيها أميرة من الأسرة الملكية تحب أحد أفراد الشعب، حيث شعرت بالرعب فى أول يوم وأول مواجهة مع الجمهور، يومها طلبت من الغيطى أن يبحث عن غيرى لكنه رفض، وأصر على أن أقوم بالدور.. فقرأت المصحف كله ومثلت دورى وأنا مرعوبة، حتى استطعت أن أتجاوب مع الجمهور فى المسرح.

بعدها شاركت فى مسرحية "النساء والغريب" مع مجدى كامل وجيهان سلامة وهو العمل الذى تم تقديمه فى فيلم "الراعى والنساء" وقدمت فيها الدور الذى لعبته الفنانة سعاد حسنى، وهو شرف كبير لى، ثم شاركت فى مسرحية "حريم الملح والسكر" وقدمت فيها دور صعيدية ولم تواجهنى أى صعاب مع اللهجة الصعيدية لأننى كنت مثلت بها فى الفيديو ثم مسرحية "وسط البلد" مع الفنان الراحل عبد المنعم مدبولى "و "يا غولة عينك حمرا" مع القدير نور الشريف. وكنت ألعب فيها دور زوجته.

وحاليا مسرحية "مراتى زعيمة عصابة" مع سمير غانم وحجاج عبد العظيم وريكو تأليف يسرى وأحمد الإبيارى لشيخ المخرجين حسن عبد السلام.

وأضافت: أقوم فى المسرحية بدور زوجة متسلطة وسفيرة للنوايا الحسنة فى الأمم المتحدة تسافر إلى أمريكا لحضور مؤتمر عن دور المرأة فى مكافحة الإرهاب وعندما تعود تجد زوجها "سمير غانم" مع راقصة فى منزلهما.



نهال عنبر

هل تختلف كواليس المسرح عن أى مجال آخر؟

بالتأكيد يوجد اختلاف ففى الفيديو نجلس كفريق عمل مع بعض ونتحدث عن العمل ونناقشه، وقد نتحدث فى مشاكلنا الشخصية ونساعد بعضنا، أما فى المسرح فقد نتحدث أثناء البروفات ولكن ما أن يبدأ العرض حتى ينشغل كل منا بدوره ولا نتقابل إلا على المسرح.. حتى وقت الاستراحة تلتهمه الاتصالات التليفونية والتقاط الصور التذكارية.

ولكن هذا لا يمنع حدوث مواقف طريفة، بالأمس القريب اشتد علي البرد وزادت الكحة فأخذت دواءً يحتوى على عناصر منومة وما أن دخلت المسرح حتى وجدت تركيزى مشتتًا ونسيت الحوار، ولولا الملقن الذى أنقذنى لحدثت أشياء غير ظريفة بالمرة.

ألم يساعدك سمير غانم لتجاوز الموقف؟

بالعكس سمير يفاجئنى بإفيهات كوميدية على المسرح فأضحك ولا أستطيع أن ألاحقه خاصة أن دورى جاد.

إذن فأنت لا تخرجين عن النص كما يفعل زملاؤك؟

الالتزام بالنص مهم ولكنى قد أرتجل أشياء خارج النص ولكنها مناسبة مع الموقف، وغالبًا ما تكون تعليقات خفيفة.

وكيف تصفين العمل مع سمير غانم؟

سمير "غول" كبير وله خفة دم غير عادية وهو متفاهم لما يريده الجمهور.. ويفكر فى الإفيهات التى يقولها كثيرًا وقد يستبعد بعضها لو وجد أنها لن تسعد الجمهور كما أنه لطيف جدًا مع زملائه.

أحلامك؟

ليس لى أحلام فى المسرح ولكن فى الفن بشكل عام أتمنى أن أقدم عملاً بنفس قوة مسلسل "يتربى فى عزو" وشخصية نوال التى قدمتها من خلاله.

هيثم الإمام

ختام مهرجان باكثير المسرحى الرابع

الجائزة الأولى لـ «على الزيبق» وحجب «التأليف»

مهرجان «باكثير» المسرحى الرابع على مسرح المؤسسة العمالية الاجتماعية «بشبرا الخيمة» والذى شاركت فى التنافس على جوائزه 18 فرقة مسرحية.

حجبت لجنة التحكيم والمكونة هذا العام من: محمد زعيمه، والناقد الصحفى مؤمن خليفة جائزة «التأليف» بينما منحت الجائزة الأولى للعرض المسرحى «على الزيبق» تأليف يسرى الجندى، ومن إخراج محمد لبيب، وحصل عرض «الأخوة كرامازوف» تأليف «ديستويفسكى» إخراج إبراهيم الشيخ على جائزة المركز الثانى، وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة للمخرج نور عفيفى عن عرض «حيث وضعت علامة الصليب» بينما ذهبت جوائز التمثيل رجال لكل من: «طه خليفة» عن دوره فى عرض «على الزيبق» و«باسم العربى» فى المركز الثانى عن دوره فى عرض «الأخوة كرامازوف» وفى المركز الثالث الممثل «أحمد إبراهيم» عن دوره فى «أنا فى الظلمة أبحث» وجاءت جوائز التمثيل «نساء» كالآتى: المركز الأول كان من نصيب «وفاء عبد الله» عن «على الزيبق» والمركز الثانى الممثلة أميرة كامل عن عرض «حيث وضعت علامة الصليب» والمركز الثالث جاء من نصيب «نورا جلال» عن عرض «على الزيبق»، جوائز الإخراج حصل عليها محمد لبيب «أول إخراج» عن عرض على الزيبق، وفى المركز الثانى إبراهيم الشيخ عن عرض «الأخوة كرامازوف» وجاء فى المركز الثالث «نور عفيفى» عن عرض «حيث وضعت علامة الصليب».



يسرى الجندى

إبراهيم الشيخ

كما فاز عرض «الأخوة كرامازوف» بجائزة السينوغرافيا وفاز بجائزة الموسيقى محمد خالد عن عرض «حيث وضعت علامة الصليب» ومنحت اللجنة عدداً من شهادات التقدير لبعض الممثلين والممثلات «دعاء مصطفى» عن عرض «أزعرينا» و«أمير وجدى» عن دوره فى «الأخوة كرامازوف» لفرقة جمعية أنصار التمثيل و«أحمد لطفى» عن عرض على الزيبق و«أحمد النحاس» عن دوره فى «الكلاب الأيرلندى»، و«هناء العدل» عن عرض «حيث تنبت الزهور».

أعضاء ورشة العصفورى..
متخوفون من القناة الثقافية



سمير العصفورى

عدد من الشباب المشاركين فى الورشة التدريبية التى ينظمها المخرج الكبير سمير العصفورى، والتى بدأت فعالياتها منذ شهر تقريباً على مسرح السلام بمشاركة أربعين ممثلاً وممثلة يتدربون على «فن الارتجال» أبدوا إحساسا بالقلق تجاه «التغطية» التى تقوم بها قناة النيل الثقافية لفعاليات الورشة.

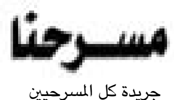
الممثل أحمد طلعت أحد المتدربين فى الورشة أكد أن القناة تقوم بعمل برنامج من داخل الورشة حيث تجرى «لقاءً» مع كل ممثل يقدم خلاله «مونولوجا» أمام الكاميرا ويتم تسجيله لبثه ضمن خريطة القناة.

الممثل محمد عبد الحميد، أفصح عن تخوفه وزملائه من استغلال هذه المادة تجارياً على غرار بعض البرامج الأخرى، وكان آخرها مسابقة «نجوم الزمن الجاى» التى نظمتها قناة النيل للدراما.

محمودمختار

رئيس مجلس الإدارة: د. سامح مهران ● رئيس التحرير: عبد القادر حميدة

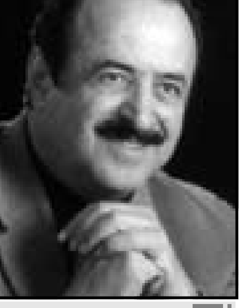
• محافظة الفيوم خصصت قطعة أرض بقرية الشواشنة بأبشواى لإقامة مسرح الجرن وهو المشروع الذى تنفذه هيئة قصور الثقافة.





• كان التمثيل يقام داخل الكنيسة وتعرض المسرحية فوق المصطبة الأمامية فى الكنيسة وهو فى العادة مرتفع عن الصالة التى يجلس فيها المصلون أى المتفرجون. تم وضع المناظر بطريقة تعتبر من ابتكارات المسرح الدينى فى العصور الوسطى.

نقاد «مهرجان الفجيرة».. يحذرون من خطورة العروض الاستفزازية على مستقبل فن "المونودراما"


أسعد فضة

الناقد "سعد فضة" ونقاد آخرون ممن تابعوا فعاليات مهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما حذروا من الخطورة التى تتهدد المهرجانات العربية المتخصصة فى فن المونودراما بسبب تسلل عروض وصفوها بأنها استفزازية ودون المستوى.

التحذيرات جاءت فى سياق التعقيب على عرضى «مقهى الدراويش» و«صباح الخير أيها الليل» وللذين قدما فى آخر أيام المهرجان.. وفى حين وصف معلقون العرض الإماراتى صباح الخير أيها الليل بأنه استفزازى بدءًا من اسمه طالب آخرون. الممثل عبد العزيز الحداد بوقفة مع نفسه لمراجعة ما رأوه "سقطة فنية" قاصدين قيامه بتأليف العرض الكويتى "مقهى الدراويش" الذى أخرجته "مريم عارف" وهى فتاة من ذوى الاحتياجات الخاصة تخوض تجربة الإخراج المسرحى للمرة الأولى.


شادى أبو شادى

«دورة تمثيل» .. فى اللاذقية

أكثر من مائتى شاب وفتاة تقدموا للمشاركة فى دورة التمثيل التى تنظمها مديرية المسارح والموسيقى بسوريا، تم اختيار 40 منهم فقط.. يدرسون لمدة واحد وعشرين يومًا ثم يقدمون فى نهايتها مشاهد مسرحية كنماذج لما درسوه فى الدورة.. وسيشارك المتفوقون منهم فى أعمال المسرح القومى فى اللاذقية.

دورة التمثيل ستكون الأولى فى خطة تشمل إقامة دورات فى المكياج والعرائس والإضاءة المسرحية، والصوت والأزياء، والديكور، والتسويق الثقافى وإدارة الإنتاج.. ويحاضر فى هذه الدورات عدد من الأساتذة والمتخصصين.

تقنيات رعب جديدة فى قطر

أجرى الفنان القطرى "عبد العزيز المسلم" تعديلات على عرضه المسرحى "الحاسة السادسة" لزيادة جرعة الرعب والإثارة والكوميديا فى العمل.. وذلك فى نسخته التى عرضها فى عيد الأضحى على الجمهور القطرى بقاعة مسرح سينما الخليج.. والتى تشهد استخدام تقنيات جديدة للرعب .

العرض الذى كتب المسلم قصته ليكتبه فى شكله النهائى ويخرجه على العلى يصف المشهد العربى الحالى، بما يحويه من حروب ودمار وحصار، ويشارك فى بطولته إلى جانب المسلم، مرام، أحمد إيراج، مشعل الشايع، حمد العمانى والفنانة السعودية بدور.

رؤية غربية للتصرف الأصولى.. جديد فرقة الرصيف السورية

فرقة "الرصيف" المسرحية قدمت على مسرح القبانى فى دمشق عرضها المسرحى السابع "بساط أحمدى".. من تأليف وإخراج حكيم مرزوقى..

العرض يقدم لأول مرة قضية التطرف الدينى والتفجيرات الانتحارية من منظور شخص غربى اعتنق الإسلام، عبر قصة متخيلة تربط أشخاصًا ينتمون إلى جيلين مختلفين وثقافتين متباينتين..

بساط أحمدى" تمثيل عروة العربى وعروة كلثوم، موسيقى صلاح عمو.

يذكر أن القضية التى يطرحها العرض تعتبر من أكثر القضايا سخونة التى تشغل الرأى العام فى سوريا والعالم، المخرج حكيم مرزوقى أكد أن تطرق العمل لقضية التطرف الدينى ليس جديدا على الدراما العربية العالمية، لكن الجديد فى هذه التجربة هو معاينة الظاهرة من خلال إطار مختلف ومغاير عن التجارب السابقة.


مشهد من مسرحية «بساط أحمدى»

مسرح الطفل يتحدى الموت.. فى بغداد

تحت شعار.. مسرح الطفل.. رمز للحياة وعنوان للمستقبل، اختتمت فى بغداد فعاليات المهرجان الذى نظمته الفرقة الوطنية لمسرح الطفل التابعة لوزارة الثقافة العراقية..

المهرجان الذى بدأت فعالياته فى 11 الشهر الحالى بأوبريت.. "مراجيح الوطن" شعر صباح الهلالى، سيناريو أسعد الهلالى، إخراج عباس الخفاجى، عرضت خلاله أعمال "من المسئول" إخراج ناهض القريش، "ما أجمل الصداقة" تأليف كفاح عباس، إخراج شيماء محمد حسن، مسرحية "حصن الأخيفر" تأليف وإخراج فالح حسين العبد الله، "آسيا تذهب إلى المدرسة" تأليف أسعد الهلالى، إخراج بكر نايف، "شمس والكواكب التسعة" تأليف د. حسين على هارف إخراج علاوى حسين، ومسرحية «1، 2، 3» إعداد باسم الأنصارى، إخراج إيثار الفضلى


افتتاح المهرجان

«نبض المدينة».. صوت الشارع فى عرض مسرحى

اختتمت الأسبوع الماضى الورشة التى نظمها استوديو عماد الدين بالاشتراك مع مدرسة التمثيل الهولندية بأمستردام، وكان نتاجها العرض المسرحى «نبض المدينة» الذى شارك فيه 16 ممثلاً وممثلة.

اعتمد العرض على الأصوات الداخلية لدى الممثل مستغلاً طاقة الجسد للوصول إلى هذه الحالة، فجاء العرض عبارة عن لوحات متداخلة اعتمدت على الأصوات المختلفة للشارع المصرى ومزجها مع الأصوات الخاصة للممثل كى يتم التعبير عن الحالة الشمولية للعرض على مدار 60 دقيقة، شارك فى العرض مها المراغى، جيدا رضوان، باره رضوان، أحمد طلعت، علاء حسن، مصطفى حسن، عبد العزيز محمود، أحمد سعيد، تامر يحيى، محمد عبد الله.


محمود مختار


مها المراغى

مدير فرقة «تحت 18»: سعداء بالدعاية وننتظر تعديل الأجور

حسن إبراهيم

حسن إبراهيم مدير فرقة «تحت 18» المسرحية بقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، أكد على ارتفاع معنويات أعضاء الفرقة - والقطاع - بعد أن قام المخرج خالد جلال رئيس القطاع الجديد بتفعيل خطط الدعاية لعروض القطاع وهى إحدى المشاكل المزمنة التى عانى منها أبناء الفرقة طويلاً مشيراً فى الوقت نفسه إلى حلم أعضاء الفرقة والقطاع بأن تواكب النهضة الحادثة به حالياً نهضة موازية فى الأجور والمكافآت وكذلك الإمكانيات الفنية والإنتاجية.. الأمر الذى يأملون فى تحقيقه قريباً.

وذكر حسن إبراهيم أن خطة الفرقة لهذا الموسم تشمل عدة عروض أولها «عم بيانولا» والذى تقرر عرضه منتصف يناير المقبل، وهو من تأليف محمد كشك بطولة محمود الصاوى، وفتحى سعد، وبمشاركة مجموعة من فنانى العرائس والماسكات، كما يتم الإعداد للعرض المسرحى «لعبة الدراجة» إخراج محمود عبد الحفيظ، ومسرحية «توتى وزيقبق والمعزة مأمأ» إخراج سيد إبراهيم.

مسابقة مسرحية مفتوحة... فى جنوب الجيزة

تطلق إدارة جنوب الجيزة التعليمية مسابقتها المسرحية الثانية عقب إجازة عيد الأضحى مباشرة، وهى مفتوحة لكل المراحل التعليمية فى المحافظة، وتشمل العروض المقدمة باللغة العربية واللهجة العامية.

زيزى حافظ موجه عام التربية المسرحية ذكرت أن الإدارة انتهت مؤخراً من مسابقات أعياد الطفولة والتى شاركت فيها خمسون مدرسة بهدف اكتشاف المواهب التمثيلية فى مرحلتى رياض الأطفال والتعليم الأساسى، من خلال أعمال مسرحية وأوبريتات هادفة تتخللها الاستعراضات والغناء والموسيقى لتحقيق البهجة والمتعة لدى الأطفال كما تهدف الأعمال المسرحية أيضا لغرس القيم النبيلة والتربوية لدى الأطفال.

بدأت المسابقة فى أول العام الدراسى بتقديم عرض لمنتخب الإدارة، وقدمت إدارة جنوب العرض المسرحى «سر الوزة» للمخرج مصطفى حزين، وأوبريت «أبريق الشاى»، و«عيد ميلاد أبو الفصاد»، كما شاركت إدارة 6 أكتوبر بأوبريت «زعماء التاريخ»، وقد تم تصعيد هذه العروض على مستوى الجمهورية.

وأضافت زيزى: شاركت الإدارة فى مسابقة تنمية القدرات آخر مسابقات الموسم الصيفى بعرض «مأساة ابن حنبل» إخراج أسامة البطل، وعرض «هيه كده» المأخوذ عن «وجهة نظر» للينين الرملى، إخراج عادل جمعة وقد فازت إدار جنوب الجيزة بالمركز الأول.


مروة سعيد

تنقلت بين ألف ليلة وحكايات شارل بيرو
قراءة مسرحية لنصوص كلاسيكية .. فى الفرنسى

تحت عنوان «فلنعد قراءة كلاسيكياتنا» نظم المركز الفرنسى للثقافة والتعاون أمسيتين لأدب الأطفال على مسرحى المركز بالمنيرة، ومصر الجديدة.

الأمسيتان استهدفتا إعادة إحياء أدب النشء عبر فن الحكى، ومن خلال قراءة وأداء الممثلة الفرنسية فيلييستى شاتون.

القراءات انتقلت من القصص الكلاسيكية لـ «شارل بيرو» إلى أشعار «جاك بريفير» ومن مغامرات السندباد وشهرزاد فى قصص ألف ليلة وليلة إلى قصص الجريو الأفريقية، مصحوبة بأداء فيلييسى الذى تميز بالخفة والسلاسة، وصاحب العرض أصوات بعض الحيوانات، وموسيقى أغنيات فرنسية.


جون ميلاد

• بعد نجاح تجربته الإخراجية فى "التعرى قطعة قطعة" بدأ محمد بطاوى الإعداد لتقديم عرض جديد لنادى مسرح الفيوم.

● المسرح المتنقل: هو المسرح الذى ظهر فى بعض البلاد وأكثر البلدان شهرة بهذا النوع من المسرح كانت إنجلترا، فعوضا عن وجود مسرح ثابت يقام فى الميدان أو السوق يوضع عليه المنظر المركب ظهر المسرح المتنقل، وهو عبارة عن عدة عربات يقام على كل عربة منظر واحد على شكل غرفة واحدة والعربة تتحرك بواسطة أربع عجلات.

المرأة المخرجة.. تانى!!



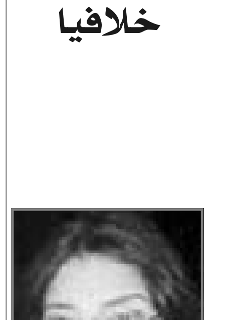
أحد عروض مهرجان المرأة المخرجة «ياما في الجراب»

أحمد عبدالحليم

أحمد عبد الحليم: تنقصهن الروح الرياضية.. وتوبة عن التحكيم فى المهرجان

محمود نسيم

د. محمود نسيم: مسرح المرأة مازال موضوعاً خلافيا



عبلة الروينى

عبلة الروينى: لم تكن هناك خلافات.. كانت مناقشات

عزة الحسينى

عزة الحسينى: سعيدة بالجائزة.. وعبرت عما لا يستطيع الرجل التعبير عنه

الجدل الذى دار قبل مهرجان المرأة المخرجة، لم ينته بانتهائه! مازالت الأسئلة المستفسرة والمستنكرة، ومازالت التعليقات الهادئة والساخنة تتناول كل شىء.. من أول الفكرة.. حتى نتائج لجنة التحكيم!

وبينما رأى البعض أن المهرجان يقحم مسألة المرأة فى المسرح من باب تفعيل دورها الدائر هذه الأيام.. ولا فرق فى الإبداع بين رجل وامرأة، يرى البعض الآخر أن المرأة هى الأكثر قدرة على التعبير عن المرأة!

وبينما يرى البعض أن أهل مكة أدرى بشعابها.. يرى البعض الآخر أن زامر الحى لا يطرب!

حتى التحكيم.. بعضهن يرى أن اللجنة كلها رجال فى رجال باستثناء امرأة واحدة وأى الجوائز لذلك مختلف عليها. بينما بعضهن أبدين سعادتهن بنتائج التحكيم!!

المخرج أحمد عبد الحليم رئيس لجنة التحكيم يقول: «إن أى نتيجة لن ترضى الجميع.. لكن الذى يحمى قرارات اللجنة هو أنها مجموعة من الأساتذة المتخصصين الذين ليست عليهم أى شبهات، وليس من مصلحة أحدهم محاباة فرقة دون الأخرى، لكن للأسف ليست هناك روح رياضية لفرق المهرجان فالمسرح كالكرة، هناك فريق يلعب جيداً وهناك من لا يجيد اللعب، والمتوقع أن يفوز فريق منهما.

وهكذا فى الكرة يتقبلون النتيجة لوجود هذه الروح الرياضية، لكن فى المسرح إذا سألت الفرقة الرابحة ستقول أنا راضية عن هذه النتيجة، والفرق الأخرى التى تخسر تقول أنا لست راضية، وللأسف الشديد شاهدت موقفا سيئاً للغاية وهو عدم قبول إحدى المخرجات بالجائزة رغم أنه تم تقييمها تقييما فنياً وعلمياً، وهذا ما يجعلنى أرفض القيام بمثل هذه التجربة مرة ثانية وأن أكون أحد أعضاء لجان تحكيم.

المخرج المسرحى محسن حلمى عضو اللجنة، يتفق مع الرأى السابق حيث يرى أن هناك خلافات طفيفة قامت بين أعضاء اللجنة، ولكن نتيجة التفاهم بيننا، وقياساً للمعايير التى وضعتها اللجنة قبل بداية التحكيم، اتفقنا على هذه النتيجة.

يؤكد ذلك د. محمود نسيم عضو اللجنة ومدير عام المسرح بالثقافة الجماهيرية قائلا: «كانت هناك خلافات كثيرة لكن بالمناقشة والحوار تم الاتفاق بين أعضاء اللجنة، على نتيجة المهرجان».

تناقض




أما الناقدة عبلة الروينى فتنفى أنه كانت خلافات أصلا: «لم تكن هناك أية خلافات أو اختلافات فى الآراء بين أعضاء لجنة التحكيم، فكان النقاش حول جماليات العرض، ومدى اتساقه، وحدود ملامحه ومعاييره الفنية والمسرحية».

ولكن ما هى هذه المعايير؟

يجيب أحمد عبد الحليم: «أنها أولاً حسن اختيار النص الذى يتعامل مع هموم الإنسان أو المرأة وقضاياها، ثانياً: حسن استعمال مفردات العرض لتجسيد العرض المسرحى».

أما الدكتور محمود نسيم فيقول: «هناك معايير معينة وضعت للتحكيم على المستوى النقدى والجمالى، وكانت هناك طبعاً اختلافات كثيرة لكننا توصلنا عن طريق تلك المعايير إلى ما وصلنا إليه كذلك بالنسبة للجوائز الفردية كل منها على حدة... جائزة التمثيل مثلاً كان التقييم فيها قائماً على أداء الممثل للدور من خلال رؤية المخرجة وبالنسبة لجائزة السينوغرافيا فالتقييم قائم على اختيار الإطار المادى المناسب لحركة العرض وبنائه بشكل عام.

أما بالنسبة للعرض، فكان لابد من تكامل الشروط والعناصر وقدرة العرض على التوصيل».

معايير فنية




وقال المخرج محسن حلمى: «إن هناك معايير فنية بحكمٍ المتاح فى جميع عناصر العرض المسرحى، ابتداءً من النص، الإخراج، الديكور، التمثيل، وكل ما هو مرئى.. هذه المعايير هى التى تحكمنا».

أما بخصوص ما إذا كانت هناك جماليات فنية وفكرية خاصة بمسرح المرأة فهو ما يوضحه د. محمود نسيم قائلاً: «لا توجد ملامح خاصة لمسرح المرأة، وهذا الموضوع مازال خلافيا، وفى المهرجان شاهدنا عروضاً تحمل خصوصية كما فى (صور ماريا، كلام فى سرى، مرة واحد بيحلم، أصوات العائلة) فيمكننى القول بأن هناك بداية تشكيل جمالى يحمل خصوصية ما، ويمكن الحديث عنها بعد ذلك..».

يرفض المخرج محسن حلمى التمييز بين مسرح المرأة ومسرح الرجل قائلاً: «إنه ضد التمييز فالمسرح مسرح، وطالما أن المرأة اختارت أن تبدع وتخرج فلا يوجد شىء خاص بها، طالما هى تطالب بحقوقها أيضاً فلا يوجد ما يميز الرجل عنها، وأن هذا التمييز يضيق حلقة التنافس فيكون التنافس بين «المرأة والمرأة» وهذا المهرجان قام نتيجة قلة المخرجات، فيقوم المهرجان بتشجيعهن، وعندما يكثر عددهن يستطعن أن يتنافسن فى باقى المهرجانات».

لكن هل هناك سمات خاصة للإخراج النسائى..؟ عن هذا يجيب المخرج أحمد عبد الحليم: إن الإخراج لا يمكن أن يختلف ما بين الرجل والمرأة، فهناك مخرج مميز، وهناك آخر لا يكون مميزاً، وأنا ضد التقييم العنصرى، ففى فترة الخمسينيات كانت هناك مخرجة مميزة وعلى مستوى عال، وهى «جون ليتل وود» ورغم أنها امرأة فكانت صاحبة مدرسة للتجريب المسرحى، فمسألة الإخراج ليست مقصورة على جنس بعينه وليس هناك خلاف إلا على المستوى المعنوى فقط».

على حين يرى د. محمود نسيم «أن القضية مازالت قائمة، وكان هذا هو سؤال المهرجان، هل هناك خصوصية جمالية لمسرح المخرجة؟ وإذا لم تكن هناك خصوصية فهل هى تستعير عقل الرجل؟».

خصوصية المرأة

ورأى المخرج محسن حلمى أن هناك خصائص لدى المرأة يمكن أن تعبر عنها أفضل من الرجل، وذلك فيما يخص مكنوناتها وكل ما بداخلها، وبالرغم من هذا لا يمكننا أن نقول إن الكاتب الرجل لم يستطع أن يعبر عن هذا، فهناك رجال عبروا عما بداخل المرأة بشكل جيد.

جدل آخر قام بعد ملاحظة أن معظم المخرجات قمن بإعداد للنصوص المسرحية ليعبرن فيها عن رؤيتهن، فهل كان من الصعب عليها أن تكتب هى نصاً متكاملاً دون إعداد.

وعما إذا كان هناك فرق بين المرأة المبدعة (كاتبة أو مخرجة) والرجل المبدع أجاب المخرج محسن حلمى قائلاً: إنه من الطبيعى أن تقوم المرأة المخرجة بالإعداد من النصوص، كما يفعل الرجل المخرج، فأنا من وجهة نظرى أعتقد أن كل عمل لابد وأن يكون له إعداد يتوافق ورؤية المخرج، وأن ليس هناك فرق بين المبدع رجلاً كان أو امرأة فهى فى النهاية رؤية إنسانية، والمسرح عمل إنسانى هدفه إمتاع الناس.

ويتفق معه فى الرأى د. محمود نسيم بقوله: أرى أن هناك نصاً للعرض يقوم المخرج بتغيير ما يلزم به، حتى، يتوافق مع رؤيته، وأيضاً للتوافق مع ضرورات الخشبة، وأن هناك نصوصاً كبيرة، مطلوب من المخرج حذف بعض منها، وحذف بعض الشخصيات، لأن ظروف العرض لا تحتمل عدة ساعات طويلة، وأنه لا وجود للفرق بين المبدع سواء كان رجلاً أو امرأة، نحن أمام خصوصية سواء فى «الكتابة - الإخراج...» وليس لجنس المبدع.

المخرجات يتحدثن



الآراء السابقة كانت تعبر عن رأى لجنة التحكيم، فيما قدمته المرأة المخرجة من أعمال فى مهرجانها، فكيف ترى هذه المرأة المخرجة مهرجانها وجوائزه.

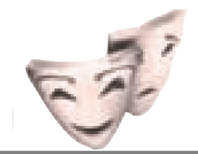
المخرجة عزة الحسينى عبرت عن سعادتها بالجائزة وهى جائزة التمثيل الأولى، مناصفة مع «نورا أمين»، وأكدت أن اقتحامها مجال الإخراج المسرحى نابع من تصورها الذاتى والخاص للعالم، وأنها تستطيع أن تقدم ما لا يستطيع الرجل أن يقدمه، وفى عملها الذى حصلت به على الجائزة وهو «صور ماريا» رأت أنها تعاملت معه بحساسية خاصة ومعبرة فيها عن ذلك الشعور الدفين للمرأة الممزقة فى مجتمع ظالم، وتعتقد أنه كان من الصعب على الرجل أن يعبر عن هذا الشعور الدفين بنفس الحساسية خاصة أنها لم تكتف بإخراج العرض فقط وإنما قامت أيضاً بتجسيد شخصية «ماريا» على المسرح، وبالنسبة للملاحظة التى لاحظها الجميع فى أن غالبية العروض اختارت فيها كل مخرجة نصاً مسرحياً مؤلفاً أو مترجماً وراحت تفككه وتعيد تركيبه بصورة مغايرة للنص الأصلى، أضافت عزة الحسينى، أنه ليس شرطا أن تقوم المخرجة بإعادة صياغة النص الأصلى ليتواءم مع شخصيتها، فيمكن لها أن تقدم رؤيتها كاملة من خلال نص كامل بشرط أن يتوافق مع رؤيتها الذاتية للحياة، ومن هنا فإن رؤية المرأة للعالم لا تختلف عن رؤية الرجل إلا بمقدار الخبرة والممارسة والقدرة على التفكير فى أحوال المجتمع وقضاياه.

تضيف المخرجة منى أبو سديرة: «إن أدوات المخرجة هى ذاتها أدوات المخرج، ولذا فعليها أن تمتلك هذه الأدوات قبل أن تقتحم عالم المسرح، وإذا كان المهرجان قد أفسح صدره للمرأة كى تعبر عن نفسها مسرحياً فيجب أن تستغل المخرجات هذا الحدث الثقافى لصالحهن، وأعتقد أن هذه الخطوة ستضمن لنا فى خلال عدد من السنوات تياراً للمسرح النسوى يمكن أن نتحدث عنه بشكل أفضل، أما الآن فمازلنا جميعاً فى مراحل التكوين الأولى».

تحقيق: نرمين عبد العزيز



● مسرحية "ست الحسن" للكاتب أبو العلا السلامونى والمخرج عبد الرحمن الشافعى تم عرضها الأسبوع الماضى لمدة 3 أيام ضمن فعاليات مؤتمر المسرح.



● اشتهرت إنجلترا بالمسرح المتنقل، واشتهرت فرنسا بدورها بالمسرح الدائرى وهو عبارة عن مدرجات دائرية للجمهور والتمثيل فى الوسط وقد تم استخدام المدرجات الرومانية القديمة للعروض، تم ترتيب المنظر المركب فى هذا النوع من المسرح على شكل هياكل تكون فى وضع فنى دائرى.

أحمد فؤاد سليم:

أعيش .. لأمثل!

كثيراً ما سألت نفسى عمن تميز أحمد فؤاد سليم!

هل بسبب ملامحه المميزة التى تبدو وكأنها نحت فى جدارية فرعونية؟.. أم هو صوته العميق - المميز أيضا - الذى يبدو وكأنه قادم من أقصى الأرض.. أم هى هذه الطاقة التى تشع منه، فتميز أداءه ليستحوذ على المشاعر ويجتذب العيون.

مهما كانت الإجابة.. فقد حجز أحمد فؤاد سليم مكاناً متميزاً على خشبات مسارح الدولة.. وأمام كاميرا يوسف شاهين فى عدة أعمال.. آخرها (هى فوضى).

● ترى ما هى أدواتك الخاصة كممثل التى تمكنك من هذا الأداء المتميز الذى شهد له الجميع؟!

- أولا التمثيل موهبة فى المقام الأول ولكن بقدر ما هو موهبة فهو صنعة تتطلب مجموعة من الأدوات حتى تتمكن من هذه الصنعة، أول هذه الأدوات التى أملكها هى عشق سنوات طويلة بدأت منذ الطفولة فى المسرح المدرسى فى فترة الخمسينيات والستينيات عندما كان فى كل مدرسة فى مصر فريق للمسرح وحالة ثقافية نشطة تدعو للتفاعل معها، ثم دراستى الأكاديمية بالمعهد مع خبرة العمل لسنوات طويلة مع العديد من المخرجين الكبار، كل ذلك بجانب التدريب المستمر والقراءة المستمرة فى شتى فروع الثقافة، هذه أدواتى التى أستعين بها.

أهمية الثقافة

● وما أهمية أن يكون الممثل مثقفاً؟!

- فن الممثل هو فن إعارة الذات لشخصية أخرى سيقوم الممثل بتقديمها، وحتى يبدع ويقدم فيها الجديد يجب أن يكون الممثل مثقفاً أو على الأقل يملك خلفية جيدة عن علم النفس والاجتماع.

● تلك هى الأدوات فما هى طريقتك فى دراسة الشخصية التى تلعبها؟

- أقرأ النص قراءة محايدة للتعرف على أهداف العمل نفسه ككل، ثم أقرأه مرة أخرى مع التركيز على دورى وأظل فى قراءة مستمرة وكل مرة أقوم بكتابة ملاحظات عن دورى من خلال الوعى بهدف العمل الفنى كله، مع ترك مساحة للمخرج يقوم فيها بالتشكيل والتعديل، وكنت قديماً أعتمد فى تقديمى للشخصية على المعايشة الكاملة مع الصوت العالى وإبراز مخارج الكلام حتى عملت مع يوسف شاهين فاختلفت رؤيتى لشكل تقديمى للشخصية وأصبح اهتمامى الأول هو البحث عن الأسباب النفسية الداخلية للشخصية وكيف أستطيع أن أوصل معانى ومفردات تلك الطاقة الداخلية إلى المتفرج دون الحاجة إلى الصوت العالى وكل هذا المجهود.

● لكن هذه المدرسة موجودة منذ زمن من قبل عملك مع يوسف شاهين.

- فى مصر نسمع ونتعلم العديد من المفاهيم النظرية مثل الطاقة الداخلية ولكن كيف تتدرب عملياً على إخراجها بشكل طبيعى ومنظم هذا هو ما تعلمته مع يوسف شاهين.

طريقتى فى التمثيل تغيرت بعد عملى مع يوسف شاهين



بدأت امتلاك أدواتى وأنا تلميذ فى المدرسة



لست مظلوماً وكل إنسان يعمل ويختار بمعياره الداخلى

أحمد فؤاد سليم

ذكاء الممثل

● هذا ما تعلمته مع يوسف شاهين فى السينما فهل استفدت من هذه الطريقة فى المسرح؟!

- بالطبع.. وجاءت بنتيجة غير متوقعة لى، منذ عدة سنوات قدمت مسرحية (سنوحى) للمخرج الجورجى تيمور أبا شيدزى على المسرح القومى وكانت أول عرض مونودراما لى فى حياتى، وقبل العرض بثلاثة أيام اكتشفت أن المخرج يهودى ويقصد من المسرحية تأكيد عودة اليهود إلى مصر فغيرت من طريقة أدائى واشتغلت بطريقة يوسف شاهين واستطعت تغيير المفهوم الذى كان يريده المخرج تماماً.

● عرفنا أسباب التميز لكن لم نعرف أسباب قلة أعمالك مقارنة بممثلين آخرين أقل منك خبرة وتميزاً.

- لأن الشخصية التى أجد أننى لن أستطيع تقديم الجديد فيها وأن أكون مبدعاً أرفضها، فى مسلسل (حارة الزعفرانى) رفضت دوراً فى 25 حلقة واخترت دوراً يظهر فى ست أو سبع حلقات فقط لأنى وجدت أنه الدور الذى سأقدم فيه الجديد، وهناك العديد من الأعمال التى لا تثير حماسك للعمل وغير جيدة ويقوم بها الآخرون من باب «أكل العيش» وهو حر فيما يفعل، أما عن نفسى فرغم أنى لم أحقق العديد من أحلامى فى الفن إلا أننى راض عن مشوارى ولست مظلوما وكل إنسان يعمل ويختار بمعياره الداخلى وأنا بصراحة أعمل لحساب ربنا حتى يرضى عنى.

● أعتقد لو كل الممثلين لديهم نفس المعيار لاختلف الوضع تماماً!

- بالطبع فالفن له رسالة ويجب أن يغير ويصنع العالم على ما يجب أن يكون عليه وليس كما هو واقع وموجود، إن الفن يرتجل أهم وأجمل ما فى حياتنا وإذا كانت الحياة تبدأ من «أ» إلى «ب» فالفن يجب أن يبدأ من «ب»».

● وبالطبع المسرح من أهم الأماكن التى يجب أن تقوم بهذا الدور؟!

- طبعاً فالمسرح دوره تثقيفى لتوعية الناس وتغيير الواقع لما هو أفضل، وليس تقديم ما يريده الجمهور.

الجيد قليل

● من خلال هذا المفهوم لدور المسرح ما هو رأيك فيما يقدمه البيت الفنى للمسرح حالياً؟

- هناك بعض الأعمال القليلة الجيدة التى تخدم هذا الدور التثقيفى، لكن ما يتم من الإتيان بنجوم القطاع الخاص السياحى الذين فشلوا وقفلوا مسارحهم فهو إفساد للذوق العام.

● وماذا عن مبرر جذب الجمهور إلى مسرح الدولة؟!

- كيف يقومون بجذب الجمهور وقد فشلوا فى القطاع الخاص، منذ ثلاثة مواسم ولم ينجح فى القطاع الخاص سوى عادل إمام وسمير غانم، أما ما يتم فهو مسخ لمسرح الدولة، وعدم إقبال الجمهور له أسبابه الأخرى غير سبب عدم تواجد هؤلاء النجوم.

● والحل من وجهة نظرك؟!

- أن يعود مسرح الدولة لدوره الحقيقى ويقدم فناً جيداً يسمو بالذوق العام ويعبر عن قضايا المجتمع، وهذا الفن.. يحتاج حالة من الرفاهية ولا أقصد المفهوم المادى ولكن أن تكون لديك مساحة لحرية الرأى.

● أختم حوارى معك بأسباب عدم توليك أية مناصب بمسرح الدولة رغم هذا المشوار الطويل!

- حلمت بتولى إدارة القومى وعملت لمدة سنتين نائباً لمدير المسرح القومى لكنى وجدت خطة جاهزة لمدة عشر سنوات بنصوص موثقة وجاهزة للتنفيذ رغم أن الزمن والمفاهيم تتغير كل يوم وحاولت التغيير وتقديم نصوص جديدة ولم أستطع فتركت الإدارة وأنا الآن بالمعاش وأعيش فقط لأمثل.



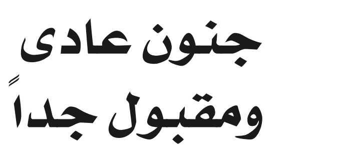
مهدى محمد



● الممثل والمخرج أشرف فاروق يستعد لتقديم مسرحية "فراغ فراغ" للمؤلف محمد عبد الرشيد، وإنتاج المسرح الخاص.







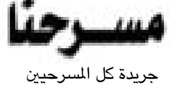
جنون عادى ومقبول جداً

ص11،10



«انتبه لما يحدث خلفك» قليل من الكلام كثير من الفرجة

ص14

مسرحنا
جريدة كل المسرحين

العدد 24 | 24 من ديسمبر 2007

«حورس» التافه يسرق موبايل المدرس!

عرض للأطفال غابت عنه عناصر الجذب

إن تقديم العمل التاريخى على المسرح عادة ما يكون مادة ثقيلة وجافة إن لم تكن به عناصر فرجة مشوقة وممتعة لا تقوم على السرد وكثرة الأحداث بل ببساطة الفكرة والإبهار الفنى، والاعتماد على الكتابة التاريخية يكون لسببين، إما الهروب من المساءلة إذا كان الطرح سياسيا أو الاستفادة من التاريخ وأحداثه بالإشارة إلى إعادة التاريخ نفسه، أو بمعنى آخر، معرفة الأحداث التاريخية كمادة لمن لا يعرفها، سواء كانت أحداثاً سياسية أم اجتماعية، إن الأمر أكثر تعقيداً عندما تخاطب الطفل فأمامنا كثير من المحاذير.

أولهم أن تركيز الطفل فى الفترات الأولى من التعليم يكون ضعيفاً، ونوعية المادة المقدمة للطفل لابد وأن تراعى السن المقدمة له وتحدده، علاوة على كيفية التقديم وما المطلوب من طفل القرن الحادى والعشرين..

إن المسرح يقدم رسالة تعليمية وتثقيفية فى إطار مبهج ورائع يختلف كل الاختلاف عن فصول الدراسة أو حصص التاريخ المملة.



فماذا عن حورس..

فى صباح السبت الماضى اصطحبت طفلتى لرؤية عرض الأطفال (حورس الفرعون الصغير) على مسرح البالون فى العاشرة صباحاً.

وعروض الأطفال غالباً ما يسوّق لها لإقامة حفلاتها، والحق يقال؛ كان المسرح شبه ممتلىء بالأطفال من عدة مدارس ومن أعمار مختلفة لمشاهدة الفرعون الصغير.. والعرض من تأليف حسن سعد، ومن إخراج محمد الخولى، ومن إنتاج البيت الفنى للفنون الشعبية – فرقة تحت 18.

ويبدأ العرض بدخول المدرس (ممدوح درويش) الذى خلق جوا من الانسجام والتداخل مع الأطفال وأخذ تلاميذه إلى رحلة إلى مدينة الأقصر وأسوان معلناً لنا أن من يعرف فى التاريخ فقد عرف، ومن لا يعرف فسيتعرف على التاريخ، وتبدأ أحداث المسرحية وتفتح الستارة باستعراض لفرقة عماد سعيد مصمم الاستعراض، نتعرف على شخصية حورس ووالده أوزوريس، وأمه إيزيس آلهة الحب والنماء والعطاء، وأثناء وجود الأطفال فى المعبد يتعرفون على حورس الذى يتحرك ونكتشف أنه من دم ولحم بدون مبرر ليصادق الأطفال ويتعرف عليهم ويعرفهم بأسرته وكيف سلب العرش من أبيه وهو ابنهم الوحيد والأمل فى الخلاص والنجاة من بطش «ست» الحاكم الظالم الجبار هو وأعوانه الأشرار، ويقرر ست – هذا الظالم – التخلص من أوزوريس لأن الناس تحبه وتسمع له فيدعوه لحفل أقيم فى بيته ليتآمر عليه مع زوجته، فتأتى النبوءة لأوزوريس بألا يذهب وتحذره زوجته من كيد «ست» وزوجته، لكنه لا يبالى بكل هذا ويتناول الشراب من يد زوجة «ست» الذى بدوره صنع له تابوتاً من ذهب وظل يغريه بمكافأة من يكون الصندوق على مقاسه حتى مكرا به، وأمر بنزع ذهب الصندوق وإلقائه فى النيل، فحزنت عليه زوجته حزناً شديداً، واعتقد «ست» بأن أمر أوزوريس قد انتهى، ويغنى أغنية النصر – ثم ما يلبث أن يحاصر حورس ست فى قصره بمعاونة أطفال الرحلة، ثم يأمر بنفيه هو وزوجته خارج البلاد ويسترد عرش أبيه الذى سلب منه فى عصر الطاغية، ويعود السلام للبلاد من جديد ويعود الحق لأصحابه.. ثم يلقى «ست» علينا بالحكمة البالغة بأن فى كل عصر وفى كل حكم هناك طاغية متعدد الأشكال فهناك «ست» فى طيبة – مصر القديمة، وهناك شارون وبوش... ولابد أن نتحد مع بعضنا البعض لنقف فى وجه الظالم وأننا لسنا بناة الأهرامات ولا الحضارة القديمة فلا ننسب لأنفسنا مجداً لسنا صانعيه، بل صانعوه هم أجدادنا القدماء ولسنا نحن، وإنما فى العصر الحديث كانت هناك قناة السويس والقناطر الخيرية والكبارى والمصانع والطرق وهى الإنجازات الحديثة التى غفلنا عن رؤيتها، وتنتهى أحداث المسرحية بأغنية مطلعها الآتى:

«حبوا لبعض تملى الخير وبلادكو حبوها كتير..»



العرض

إن العرض الذى استمر لأكثر من ساعة ونصف، لم يستطع أن يجتذب جموع الأطفال الموجودة التى بدأت تتململ ويعلو صوتها وتشوش على الآخرين لولا عصاة مدرسيهم لإسكاتهم أو دخول استعراض مصحوب بأغنية فيستمعوا له ويندمجوا معه قليلاً..



عرض حورس

إن موضوعاً يقدم للأطفال عن سيوف الظلم التى لابد وأن تحطم وموت العدالة واستشهاد الحكمة، وكم تساوى الحياة وهى إرث ملطخ بالدماء .. إرث بدون حرية ولا عدل.. موضوع عن لصوص العرش وإنقاذ طيبة (مصر القديمة) من الطاغية.. وهذه الجمل السابقة من سياق الحوار الدرامى فى العرض..

من خلال هذا الطرح يحتاج العرض إلى كثير من عناصر الجذب التى افتقدها كثيرا، ورغم طرحه للقصة ببساطة وبدون تعليلات عن الأسباب وراء هذا وما ترتب عليه، والدخول فى تفصيلات ومبررات الأفعال وإن كان هذا يمثل نقيصة فى العمل الدرامى إلا أننا سنمرر هذا فى طرح القصة بسطحيتها ورغم هذا لم يخل العمل من ملل التكرار لنفس مشاهده مثل إيزيس التى تتعبد فى معبد للإله أدوبيس الأعظم حتى تزال الغمة – فهو مشهد متكرر – كذلك أوزوريس الذى ينعى حظه.. مشاهد ست وزوجته نفتيس ورغبتهم فى قتل أوزوريس فى قلوب الناس وأن يقضوا على أحلامه فى العرش.. مشاهد متكررة.

وحينما أراد المخرج أن يدمج أطفال القرن العشرين ويدخلهم فى الأحداث ليشاركوا فيها.. فيتعرفون على حورس التافه الذى يسرق «موبايل» المدرس ليلهو به (كأحد القيم الموجودة فى العرض)، وحينما يقوم الأطفال بتعزية حورس فى وفاة أبيه مغنين له «يا عينى يا عينى على الولد» (من فيلم شىء من الخوف) ليحولوا المشهد لكوميديا، فجاء فى منتهى السخف، وكان يعنى المخرج بمشاركة الأطفال ليحمسوا حورس للأخذ بثأر أبيه.. ناهيك عن فشل توصيل الفكرة بهذا الاستهزاء والاستخفاف.

وجاء ديكور العمل فقيراً للغاية فكان عبارة عن صورة للمعبد فى الخلفية وعن يمين المسرح ويساره أربعة من الأعمدة على الجانبين وبتغيير المشاهد يضاف كرسى العرش فقير للغاية أو مبخرة حينما تتعبد إيزيس وتابوت حينما تآمرا على أوزوريس.

كان الديكور يخلو من كل الألوان والتى اشتهر بها الفراعنة حتى يومنا هذا، كما جاءت ملابس كل الشخصيات بما فيهم الفرقة الاستعراضية ترتدى الملابس البيضاء باستثناء ست الذى ارتدى الأسود، لأنه الشرير طبعا.. وفكرة الخير والشر بالاستدلال عليها بالأبيض والأسود أراها مفهوماً ضعيفاً و«قلة حيلة» بالنسبة لعرض مسرحى فى الألفية الثالثة، وفكرة غاية فى السذاجة وأضعفت العرض كثيراً فكانت الملابس غير مبهجة، وتاريخياً ليست دالة على الزى الفرعونى باستثناء غطاء الرأس ومقدمة الصدر وحزام الوسط، فهذا لا يعنى شيئاً لحضارة اشتهرت بأزيائها وألوانها الرائعة.

وتخللت: العمل عدة أغنيات كانت همزة الوصل الوحيدة التى استرعت انتباه الأطفال وإن لم يدركوا معناها، وكذلك جاءت الإضاءة شمسية تملأ المسرح فى معظم الأحداث إلا مشاهد ست الشرير فكان يستخدم الإضاءة الحمراء لتكثيف بشاعة هذه الشخصية، والذى اهتم (سمير حسنى) فى الاجتهاد حتى يجعل منه شريراً ظريفاً..

وكيف نلقن أطفالنا خروج الحكمة من فم هذا العدو، فقد قام بطرح رسالة المسرحية أو المقصود من المسرحية فى نهاية الأحداث حتى يلقننا درس الختام فلم يعبأ أحد، ونزلت أغنية الختام عن الحب ففهم الأطفال أن المقصود من العمل كله الآتى – كما جاء فى آراء هؤلاء الأطفال مشاهدى العرض.

فقال إسلام – 11 سنة – من مدرسة بولاق بنين: إن احنا نحارب الشر ونجتمع إيد واحدة. خالد محمد – 12 سنة – قد إيه الحكم كان ظالم فى مصر القديمة ولازم الأطفال يساعدوا فى الدفاع عن الحكم. أحمد رمزى – 11 سنة –: مافهمتش حاجة. كريم – 11 سنة – من مدرسة بولاق: مافهمتش حاجة. حبيبة – 8 سنوات – مدرسة العجوزة الابتدائية: مانعملش شر لحد ولا نسبب أذية لحد..

وأخيراً سألت سما جاد – 5 سنوات : مدرسة مصطفى كامل التجريبية لغات، قالت: الأولاد طالعين رحلة واحنا هنفرح وهنركب باص الرحلة.

وأخيرا.. فقد تكون النوايا خيرة لمن أرادوا أن يخرج هذا العمل للنور، لكن النوايا دائماً محلها القلب وليست خشبة المسرح.


حنان مهدى

هل يستوعب الصغار موضوعاً عن سيوف الظلم وموت العدالة واستشهاد الحكمة؟!

• د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح اعتمد مؤخراً ميزانية العرض المسرحى "البؤساء" الذى تقدمه فرقة مسرح الطليعة من إخراج هشام عطوة.



جريدة كل المسرحيين

• يعتبر جمهور العصور الوسطى من عامة الناس وليس فئة معينة ولكن الجمهور كان غالبا ما يكون دينيا حيث كان يذهب لمشاهدة العروض متأثرا بالحافز الدينى ولكن عندما تحول التمثيل إلى مشاهد الاستراحة أصبح الجمهور ينظر إلى هذه العروض على أنها تسلية.



جنون عادى ومقبول جداً

مخرجة صعيدية تتلمس الخطوات الأولى فى أدوات التأليف والأخراج

عرض «جنون عادى»

لعل الحلم المقترن بالجرأة على التعبير هو المصدر الأساسى وراء كل من نورا أمين ومروة فاروق مع فارق الخبرة وأدوات كل منهما. فإن كانت نورا تمتلك كثيرًا من ألوان التعبير وتعرف تمامًا متى يمكن توظيف خبرة ما بالقدر الذى يساعد العرض المسرحى على الوجود فإن مروة فاروق ما زالت تتلمس الخطى الأولى فى أدوات المؤلف والمخرج، ولكنها جريئة بالقدر اللائق، الأمر الذى جعلها تبتعد خطوات كبيرة عن الدراما التقليدية وأقصد بها (الواقعية الجديدة) والتى دائمًا ما يلجأ إليها الكتاب فى خطواتهم الأولى وتقترب من عوالم العبث والتعبيرية معتمدة على تفعيل دور الحلم فى حياة الشخصية الدرامية، وكانت كل من المخرجتين قد قدمت عرضًا فى المهرجان الخاص بالمخرجة المسرحية الثانى حيث قدمت (نورا) عرض (حياة للذكرى) وقدمت (مروة) عرض (جنون عادى جدًا)، وكان العرضان الوحيدان اللذان تقرن فيهما المؤلفة بالمخرجة. فماذا عن تجربة مروة فاروق؟!

فى البداية سيصحبك عرضها الذى قدمته فى المهرجان الأول للمخرجة المصرية ليكون دليلاً لمعرفة هذا الصوت الآتى من جنوب الوادى والذى لا يعرف كثيرًا من تعليم الدراما ولكنه يمتلك روحًا جديرة بالتشجيع، كان العرض باسم (خربشة) ويدور الحدث الأساسى فيه فى قطار لا يتحرك وينطوى على شخصيات قتلها القهر والاستبداد يتوسطهم بطل يحاول أن يجد مبررًا لوجوده داخل ذلك القطار / الحياة.

وتستشعر كمتلق تماثل ما بين ذلك الراكب ونفس الشخصية عند -صلاح عبد الصبور -فى "مسافر ليل" إلا أن الحدث هنا يأخذ نموذج عبد الصبور على امتداده فكانت الشخصيات المكملة للحدث الدرامى ما هى إلا أصوات ثابتة وكأنها غير حية "شخصيات أفكار" ليس إلا، والنماذج التى تدب فيها الحياة قليلة للغاية ؛ كالفتاة التى ارتبطت بقصة حب واهية بالراكب.

وتتحد شخصيتا مشترى السلطة وممثل السلطة ولكن شخصية صلاح عبد الصبور كان فيها قدر هائل من الاتزان والفلسفة التى يمكن من خلالها تناول أرائه بأكثر من وجهة نظر فى مقابل ممثل السلطة هنا والذى يأخذ جانبًا واحدًا لا يحيد عنه وهو امتنان الراكب وممارسة أكبر قدر من إذلاله.

وكذا تجد شخصيات رجل الدين أو رجل القضاء بلا وجود حقيقى يمكن أن يميزها أو يجعلها ذات صفة مؤثرة فى الحدث الملعوب.

والمراهنة الحقيقية لهذا العرض تنطوى على كسر الحائط الرابع واللعب مع الجمهور حكاية لم يعهدها من قبل حيث ترتيب الأحداث والمواقف وكذا بداية الحدث الدرامى ونهاية كونت فى مجموعها شبكة علاقات تحث المتلقى على الدخول فى نسيج اللعبة والموافقة على شروطها غير التقليدية.

وقد تقلصت كثيرًا هنا أدوات المخرج لدى مروة فاروق فقد كانت مشغولة أكثر بأن ترى موضوعها الدرامى معروضًا على خشبة المسرح؛ الأمر الذى ظهر أثره السلبى جليًا على الممثلين التائهين فى معظم الأحيان وغير المؤثرين فى متلقيهم إلا بالقدر اليسير، وعلى مستوى الشكل فيبدو أن الإنتاج كان متضائلا للغاية الأمر الذى جعل التصور السينوغرافى المصاحب للحدث الدرامى باهتًا وغير فاعل فى نسج خيوط الموضوع الغريب؛ ففى نوعية كهذه تلعب السينوغرافيا دورًا هائلاً فى وضع علامات التلقى وغيابها يؤكد على عدم أهمية الدراما ومصداقيتها فى تقديم موضوعها؟!

ولا بد هنا أن نلاحظ أن خبرات المؤلفة وممثليها تختلف كثيرًا عما يحدث فى لقاهرة أو الإسكندرية، فمساحة مشاهدة عروض مماثلة متضائلة للغاية الأمر الذى يأخذ الموضوع كله لطريق ليس له وهو موضوع خارج عن أيدى الممثلين ومخرجتهم، ومحاسبتهم بعيدًا عن الوضع الجغرافى يظلهم كثيرا، ففى الإسكندرية على سبيل المثال هناك أكثر من جهة إنتاج وهناك أكثر من مكان يدعم المسرح والمسرحيين ومن هنا تولد الأفكار والرؤى، ونماذج المسرح المختلفة تجد مساحاتها لكى تظهر إما فى الصعيد فالموضوع محدود للغاية وعلى المبدع الحقيقى أن ينحت فى الصخر حتى يظهر صوته المتفرد وإن لم يكن فنانًا حقيقيًا فإنه يتوه فى الزحمة وعادة لا يكمل مشواره الإبداعى.

جنون عادى جداً والحلم المستحيل

المشاهد لهذا العرض يشفق كثيرًا على تلك الأحلام المجهضة والتى لم تكتمل بالقدر الكافى كى تصنع عرضًا مسرحيًا ذا قيمة حقيقية، ولكنها فى البدايات والتى عادة ما تقع فى أخطاء بديهية خاصة بالمؤلف والمخرج والممثلين وكذا التصور الشكلى للموضوع الدرامى.

التيمة الأساسية فى هذا العرض تتعلق زوج مدرس وعروسه فى ليلتهما الأولى هو بدا عاجزًا وغير مؤهل ليمتع زوجته وهى بدت جريئة وذات شخصية متحققة، ولا تخاف من شىء وإنما على العكس تدعوه صراحة بل وتحاول أن تفسد حججه الواهية حتى تضعه أمام الأمر الواقع وعليه أن يثبت جرأته وتمتعه الكامل بالرجولة وإما العكس.

لقد بدا هذا الزوج المدرس خائفًا بل ويعانى بعض الأمراض النفسية التى تعوقه بل وتظهر الشخصيات / الأشباح له فى تلك الليلة لتشكل وتنسج الأفعال والمواقف بالقدر الذى يحول بينه وبين زوجته التى لاحظت ارتباكه غير العادى وبدأت محاولات مضنية لإعادته للواقع دون جدوى.

يبدأ الحدث من خلال إطار الصورة التى يتجمع حولها الأهل والأصحاب بالتقاط صور "الفرح" المزعوم وهى بداية تقليدية ما لبث أن تغيرت تمامًا حينما لاحظنا احتلال المسرح من شخصيات لا نعرفها تحاول أن ترسم شكلاً غير تقليدى (شكلاً راقصًا) بدا باهتًا ولم يع المتفرج دور هذه الشخصيات التى احتلت خشبة المسرح وما أهمية وجودها فى هذه اللحظة تحديدًا؟!

وحينما تنامى الحدث وبدأت خيوطه تتضح حيث المدرس بدا غير طبيعى وبدأت مرآة الوسط تنتج له شخصيات / خيالات بدأ يتحاور معها واكتشفنا أنها شخصيات مؤثرة فى تاريخه المدير والطبيب النفسى كانت الأخطاء البدائية تحتل الحدث شيئًا فشيئًا ؛ فكون هذه الشخصيات خرجت لتوها من عقل ووجدان الشخصية الرئيسية فكان لا بد وأن يظهر ذلك جليًا فى نوع الحوار وآثره على الحدث؛ إلا أننا لاحظنا إنها شخصيات غير مكتملة، بل وتريد أن تؤثر فى الحدث الراهن بشكل فاعل؛ كأن يعلق الدكتور أو المدير على العروسة وجمالها وتمنيه لو كان مكان العريس؟!

وكذا دخول الأم التى هى أحد المؤثرات الكبيرة فى سقوط الزوج لما لها من تاريخ رافض لتلك الزيجة منذ بداياتها والتى تعلق بجملة (يا عينى عليكى يا بنتى) ثم تدخل فى حوارات جانبية مع الشخصيات الأخرى وكأننا فى حدث تقليدى وغير تعبيرى.

ولما امتلأ المسرح تمامًا بهذه الشخصيات بدأت الممثلة / العروسة تتفاعل معهم بل وتطلب منهم مغادرة المكان، وهو أمر يبدى اختلاط الأوراق بل وعدم جدواها فى صناعة دراما من هذا النوع، دراماتتكئ على الحلم أو الكابوس فى تحريك الحدث الدرامى.

وكانت الحيلة الشكلية جد بسيطة بل وبدائية فى تكوينها ؛ فالشخصيات الحلم تخرج من قلب المرآة التى تتوسط المسرح وكأن الدال هنا يشك كثيرًا فى قدرات المتلقى على التجاوب مع أفكار من هذا النوع، وعن يمين المشاهد بدا مرحاض وعن يساره سرير الزوجية فى تكوين بسيط يعكس التكوين الاجتماعى الذى تدور فى فلكه شخصيات الحدث بل ومستقبل تلك العلاقات المتشكلة.

ولما كانت الإمكانيات ضعيفة سواء من قبل الكاتبة والمخرجة (مروة فاروق) أو فريق التمثيل فإننا لم نكن نتوقع لهذا العرض أن يفوز بأى جائزة فى المهرجان، ولكننا فى اللحظة نفسها نتصور أن هذا الفريق يتطور بشكل لافت ويمكن له أن يتحقق فى المرات القادمة؛ فقط على إدارة المسرح أن تتيح لهم قدرًا لائقًا من الخبرات سواء المعملية والتى ترتبط بعقد دورات تدريب على أنواع التمثيل المختلفة أو السينوغرافيا والإخراج وكذا التأليف.

وأظن أن أهم ما يمكن أن يتلقوه هو مجموعة عروض يشاهدونها سواء بالسفريات المتعددة للمهرجانات التى تقيمها الهيئة أو عن طريق تزويد الفريق بوحدة فيديو متكاملة بها عروض عربية وأجنبية تقدم ألوان المسرح المختلفة، وهو أمر أراه ضروريًا لفرق الصعيد المحرومة من المعرفة الحقيقية والتى تتعرض للجان تحكيم وتقييم مستمر من قبل الإدارة العامة للمسرح فهل يوفر لهم الدكتور نوار ومعاونوه من إدارة المسرح هذه الإمكانيات البديهية لتكوين فرق تمثيل تؤدى الدور المنوط بها فى مجتمع الصعيد...؟!

المخرجة كانت مشغولة برؤية موضوعها معروضاً على المسرح



فريق العرض يتطور بشكل لافت ويحتاج إلى تدريب



أحمد خميس

• بنى مسرح جلوب عام 1599م وهو سداسى الشكل ويعتبر أشهر المسارح وفيه ظهرت عبقرية شكسبير وهدم عام 1644م، إلا أن الدراسات الأثرية الحديثة استطاعت أن تعرف وتحسب قياساته بدقة متناهية.

فى «جنون عادى جداً»

البحث عن الذاكرة المفقودة

امرأة تلجأ للبوح لعدم قدرتها على التواصل مع العالم



ضمن فعاليات الدورة الثانية لمهرجان المخرجة جاء عرض "جنون عادى جداً" من تأليف وإخراج "مروة فاروق" والذى كان نموذجا مسرحيا جيدا على المستوى الجمالى والفكرى، فقد استطاعت المخرجة أن تتحكم فى مفردات الشكل المسرحى وما يُطرح من خلاله من معان بدءا بنص قادر على التحقق كعرض – من تأليف المخرجة نفسها – نهاية بخشبة المسرح وما تحتويه من جماليات.

ويتناول العرض حياة رجل غير قادر على الممارسة الجنسية مع زوجته فى الليلة الأولى من عرسه، فتكون هذه الليلة هى زمن الحبكة المسرحية التى تدور فيه الأحداث الدرامية، ويُرجع العرض أسباب هذا العجز الجنسى إلى الضغوط والممارسات الصعبة التى مرت على الزوج فى الماضى، والتى تخرج فى صورة شخصيات من المرآة لتحتل الفراغ المسرحى فى تلك الليلة.

إن الرجل هنا يعيش فى زمن يصنعه العالم الخارجى والذى لا يستطيع الهروب منه بسبب ضرورات الحياة، وهذا الزمن لا تعيشه المرأة – فى نموذجها القديم- والذى ينحصر واقعها المعاش داخل جدران المنزل، ففى هذا المكان تحاول المرأة صناعة زمنها الخاص والذى يتوحد فيه أفراد الأسرة ويكون المرجعية الأساسية لهم بما يتسم به من استمرارية قادرة على صناعة التاريخ. وهنا يقع الرجل فى صراع داخلى عنيف، نظرًا للتنافر الشديد بين الزمنين، فالزمن الخارجى يُفقد المكان خصوصيته، ويرفض التاريخ الذى تصنعه المرأة داخل المنزل وذلك من خلال عملية هدم الذاكرة فى عقل الرجل، والتى بدورها تحاول أن تستعيدها من خلال الصور الفوتوغرافية؛ والتى تعد سلاحها فى هذه المعركة فى محاولة منها لتثبيت الذاكرة المفقودة عند الرجل فتصبح هذه الصور أشبه بـ "شريط كراب الأخير" عند بيكيت .

وتبدأ ملامح هذا الصراع من بداية العرض من خلال ذاكرة الصور التى بداخل البرواز والتى تأتى مع المرأة من خارج الفضاء المسرحى والتى تحاول الدخول إلى "المكان / منزل الزوج". فالزوجة بمجرد تواجدها على خشبة المسرح تحاول تثبيت اللحظات الإنسانية مع الزوج من خلال الـ "ستوب كادر" الذى يصاحبه صوت فلاش الكاميرا.

إلا أن العالم الخارجى الذى يعيش فيه الرجل يعارض توحده مع التاريخ الذى تصنعه المرأة، ففعل الخيال الذى تحاول أن تمارسه – والذى تجسد من خلال الموسيقى الرومانسية – لا يستطيع الرجل أن يدخل فيه، فخياله جاء مشوها وقبيحا ليصنع نوعًا من الانفصال والعزلة وعدم القدرة على التواصل حتى مع ذاته التى لا يستطيع أن يراها فى المرآة، إن صورة الرجل لذاته أصبحت حبيسة لضغوطات المجتمع وممارساته لهدم العلاقات الإنسانية وخصوصيتها داخل المكان، وتعد عائقًا رئيسيًا داخل الدراما أمام خصوبة الرجل والتى من شأنها أن تصنع التاريخ داخل المكان، وذلك لأن الطفل – التى تفرزه خصوبة الرجل – هنا هو السبيل الوحيد لخلق نوع من الاستمرارية لزمن المرأة / الأسرة، لهذا تقوم المرأة بمواجهة هذا العدوان الخارجى من خلال خيالها الخاص الذى يتجسد فى صورة فوتوغرافية مكونة من: "الزوج – الزوجة –الطفل" أمام المرأة لتعوق تدفق شخصيات العالم الخارجى منها، إلا أن هذه المواجهة التى قامت بها الزوجة حُكم عليها بالفشل؛ نظرا لعدم تحققها فى خط الزمن الواقعى وامتداده، الذى يعيش فيه بالفعل شخصيات العالم الخارجى التى ترغب فى أن تكون بديلا للزوج ليتحقق وجودها الكامل داخل الفضاء وهذا ما نراه من خلال نظرات الإعجاب من الدكتور النفسى للزوجة.

وهنا لا يوجد أمام الزوجة سوى أن تستسلم لهواجس زوجها – حتى لو لم تكن تراها – اعتقادا منها أنها قادرة على تغيير منظومة العالم الخارجى الذى يعيش فيها لتصنع نوعًا من أنواع المصالحة. بالرغم من هذا فإن العالم الخارجى تزيد سطوته أكثر وأكثر ليحتل الفراغ المسرحى بالكامل – بما فيه سرير الزوجية – بعد أن كان محصورا داخل دورة المياه، لتتلاشى صورة المرأة تدريجيا وتاريخها –الذى تحاول صناعته –داخل ذاكرة الرجل المفقودة ليذوب فى النهاية داخل مرآته، وينفتح المكان بشكل نهائى على العالم الخارجى –بكل مستوياته السياسية والاقتصادية – ويصبح جزءًا من آلياته فى عملية هدم التاريخ والتى تجسدت فى العرض من خلال:

طغيان فكرة الجسد فى التعبيرات الحركية التى ساعدت على احتلال الفضاء.

تدمير الخيال الذى من شأنه استشراف مستقبل الأسرة.

الحضور الواضح والصريح لدورة المياه فى مقابل غرفة النوم التى سيطرت عليها تطلعات الأم المادية والسلع الاستهلاكية التى يبيعها البائع الجوال.

وهذه القضية التى طرحها عرض "جنون عادى جدا" فى علاقة زمن المرأة الخاص وعلاقته بالعالم الخارجى والأزمنة التى يطرحها الواقع المعاصر الذى ويعيش فيها الرجل كان لها أصداء فى أكثر من عرض داخل المهرجان مع اختلاف التناول الجمالى والفكرى، حيث إننا نجده فى عرض "هموم الآخرين" فى إطار الواقعية الحديثة – على خلاف عرض جنون عادى الذى تناوله من منظور تعبيرى – رافضا نموذج المرأة التى لا تستطيع أن تعى التغيرات الاجتماعية التى يعيشها الرجل فى الخارج وتعيش فى عالم منعزل تماما عن زوجها غير مدركة أن عالمها المغلق أصبح مفتوحًا على الخارج من خلال عمق المسرح الذى يشكل أهم مركز لقوى الفضاء المسرحى، مهمشا غرفة الزوجية التى تغيب عن الرؤية، فهنا نجد العرض يرى استحالة انغلاق المرأة على أسرتها. وفى "كلام فى سرى" نجد المرأة تترك عالمها لتنخرط فى العالم الذكورى الخارجى فى شكل من أشكال التمرد.

لتبحث هى عن خلل هذا العالم مما يجعلها تتعرض للتابوهات المحرمة. كما أننا نجد فى نماذج أخرى والتى قررت المرأة أن تنعزل تماما عن العالم الخارجى بما فيه الرجل أنها تلجأ إلى البوح من خلال المونولوجات الطويلة نظرا لعدم قدرتها على التواصل مع الخارج الذى أصبح يرفض صورتها الكلاسيكية القديمة كما صورها عرض "جنون عادى جدا".


خالد رسلان


عرض «جنون عادى»

• مطرانية الفيوم قدمت مسرحية "قصة فادى البشرية" فى إطار احتفالات العيد السادس والثلاثين لتنصيب قداسة البابا شنودة الثالث.



• يعتبر شكسبير أهم شاعر عبقرى أفرزته المرحلة الإليزابيثية وقد ظهر فى عصر كانت الحركة الأدبية فيه مشتعلة وخاصة أن المطابع أخذت طريقها إلى العالم إضافة إلى عثور الأثريين على المخطوطات الرومانية القديمة.

كرنفال الطيور.. رؤية غامضة

عرض كرنفال الطيور

وسط ساحة وكالة الغورى بطابعها المعمارى المملوكى، شاهدنا عرض «كرنفال الطيور» ذا النكهة الصوفية فى استلهامه رسالة «منطق الطير» للصوفى والشاعر الفارسى «فريد الدين العطار» بقراءة حرة لا تلتزم حرفية النص الصوفى، بل تأتنس به وبأشعار غيره من قامات صوفية مثل جلال الدين الرومى، ورابعة العدوية، والحلاج، وابن الفارض..

كيف لتلك القطوف أن تأتلف فى ضفيرة واحدة لتشكل عرضاً ممسرحاً له ملامحه الخاصة بالرغم من آبائه المتعددين؟ من ثم كانت مهمة مخرجنا «سعيد سليمان» فى الجدل مع تلك النصوص، مهمة ليست يسيرة، تكتنفها الصعوبات، بوصفه واضع النص المسرحى للعرض أيضاً.

تُرى هل وفق مخرجنا فى صياغة رؤية متماسكة عبر مفرداته الإخراجية والتى استعان بها، ليشكل عرضاً أقرب فى روحه إلى اللوحات الغنائية، ذات الإيقاع الحركى الراقص.

إذن هو عرض موسيقى راقص، وليس درامياً بالمعنى الكلاسى، حاول من خلاله التعبير عن عمق معانى المتصوفة، ومواجيدهم وحالاتهم العرفانية، والتى محورها الترقى الصوفى من جسدانية المفرد البشرى إلى الذوبان فى الذات الإلهية، تعبيراً عن نظرية الحلول، وعملا بمنطق وحدة الوجود، وأن تجلى الذات الإلهية فى الوجود، عبر مخلوقاته، وما خلقه إلا مرايا متعددة للذات الواحدة..

إنما الله خلق العالم بفيضه حبا فى العالم، ومن ثم كان تجليه لنا، يراد به أن نحبه مثلما أحبنا، لذا خلقنا «حبا بحب» هذا الحب الذى ولد فتشكل كوناً، هذا الكون لا يعيش إلا بالحب وبغيره يكون الفناء.

تعبيراً عن هذا الحب، كانت الصلاة، والتهجد والتعبد، لترقى مدارج المقامات وصولاً إلى سدرة المنتهى، والفناء فى النور المطلق «ذات المحبوب».

رسالة الصوفية على تعدد اجتهادتهم، واختلاف عطاءاتهم، هى رسالة حب لله، ومن ثم حب للبشر أجمعين، وكل مخلوقات الكون، من طير ووحش وجماد ونبات وشموس وكواكب، فهم ذوات أخرى، لا ندرى لغتهم، «لا تفقهون تسبيحهم» فى ترانيمها الأبدية لذات المعبود..

لجأ العرض إلى الغناء من خلال ألحان محمد الوريث تعبيراً عن هذا البوح الصوفى شعراً، والرقص الأقرب فى أدائه إلى رقص الدراويش «مولوية سيدى جلال الدين الرومى» فى الدوران حول القلب، والقلب هو مركز الدائرة، المتصل بأسباب السماء، وكأنه طواف دائم لا ينتهى مثلما يدور كل الكون حول مركز جاذب، نوعاً من الحب أن يطوف الحبيب حول محبوبه..

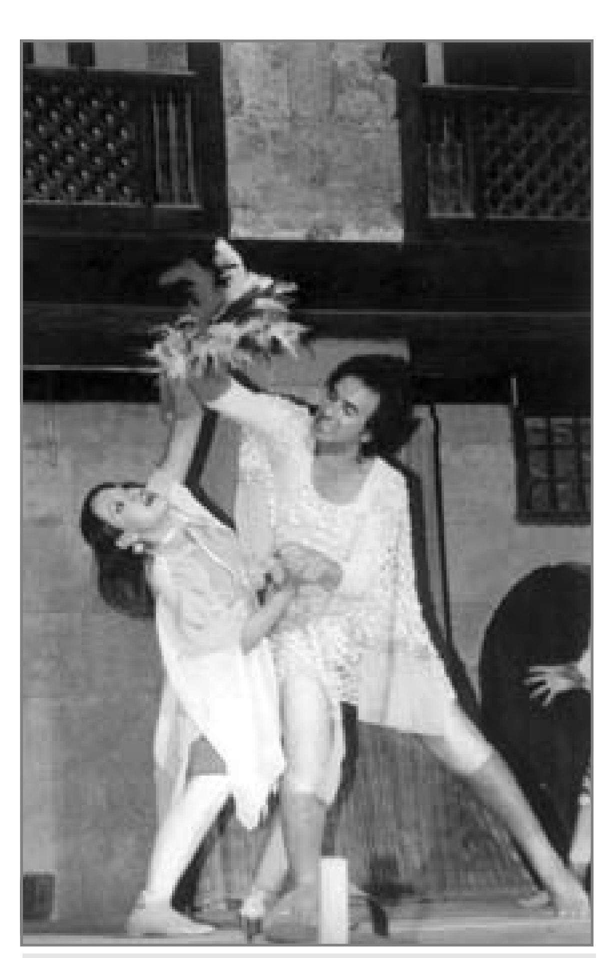
المسرحية تفترض المعرفة المسبقة بالموضوع

كيف لتلك المعانى المرهفة، والصعبة الفهم للمتلقى العادى أن يستوعبها، وهل نجح العرض بمفرداته الأدائية أن يحمل تلك المعانى على أجنحته إلى متلقيه، نعترف أن ذلك كان صعباً إلى حد ما، لاسيما وأن شخوص العرض / الطيور فى مملكة الطير الباحثة عن ملك يقود مسيرتها العرفانية، لم يتحدد لنا مسمى لتلك الطيور بذواتها، إلا من أصوات البعض تقليداً لأصوات الطيور.

لم تكن لدينا ملامح لذوات هذه الطيور نعرفها بها، بل كانت أشبه بكورس غنائى، يتبادل الرقص والغناء شعراً صوفياً.. لن نجد هنا دراما بل لوحات تتابع رقصاً وإيقاعاً وغناء، إذن هو عرض غنائى راقص، يبدأ بحثاً عن ملك / شيخ طريقة، قائد مسيرة، مرشد لمجموعة الطير، ونفهم أن الهدهد وإن لم يتعين لنا، هو الذى يدعى هذا الدور، ويقرر أنه شيخ الطريقة / الطريق وعليهم أن يتبعوه، ولم نر له علامة، أو فضل معجزة ليعلن هذا التسيّد.

وكما أنه لم يبن عن فضل حجة، أيضا لم نعرف مبرر أن يتحول إلى نبى كاذب، مدع، وعندما تتمرد عليه مجموعة الطير، يلجأ إلى القهر بسوطه، بل وحبس المجموعة، فهو أقرب إلى المسيخ الدجال كنبى كاذب.

لكن مجموعة الطير تواصل رحلتها وأيضا لم ندرك كيف انعتقت من سجنها وتخلصت من سيدها المدعى القاهر لتواصل رحلتها العرفانية، وصولاً إلى العشق الإلهى، والفناء فى الذات العليا، من ثم وضح لنا أننا أمام عرض نخبوى، على متلقيه أن يجهد نفسه ويستنبط تأويلاً مسارات التحول لدى مملكة الطير، عرض يراهن على عقلية تملك مرجعية ثقافية تعرف قامات هؤلاء الصوفية من فرس وترك وعرب وهند، بإبداعها النثرى وعطائها الشعرى فى آن..



حمادة شوشة - كرنفال الطيور

عرض نخبوى يتعالى على المتلقى ويجهده



متى نرى أشعار المتصوفة تمشى فى الأسواق وتأكل الطعام؟!

لا يتطلب منا أى عرض مسرحى، فى زعمنا كمتلقين، أن نكون على معرفة كافية بأدبيات المتصوفة، لا فى تجليها الشعبى، وإنما فى ترقيها المعرفى الصوفى الشاهق معنى ولغة، أقوالهم وأشعارهم تردد علينا غناءه، لكن من هم أصحابها.. ما هويتهم، فى أى عصر أتوا وما هى مصائرهم، هل كنا نحتاج إلى راو يقدمهم لنا والطيور ذوات حاملة لشخوصهم، ربما كان هذا أيسر منالا وفهما للعرض.

لا نتعرض على نخبوية العرض ولا نتعسف بافتراضات خارج سياقه، ولا نصر على أن يكون شعبوياً، وإنما المكان «وكالة الغورى» فى أجواء المشهد الحسينى، يفترض أن يخاطب من النخبة إلى الرجل العادى رجل الشارع الصغير، جمهوراً مختلف المشارب.

لذا نهمس فى أذن مخرجنا، أن يمنح تجربته الثالثة فى جدله مع التراث الصوفى، رؤية مكتملة بلا أسئلة معلقة فى الفراغ، أن يمنح بعداً معرفياً لمتلقيه تعليمياً إن أمكن، ولنا فى أشعار العظيم «فؤاد حداد» ذات الروح الصوفية ولا تفارقها لغة الناس فى أن مثالاً حقق به الجمع بين الحسينيين.

ربما عرف متلقينا رابعة العدوية بذاكرته السينمائية، لكنه لا يعرف بالضرورة القامات الأخرى، فهل نجد فى التجربة القادمة أشعار المتصوفة تمشى فى الأسواق وتأكل الطعام مع عامة الناس / المتفرجين، أتمنى ذلك..

لاسيما وأن التحاور مع التراث فى جانبه الصوفى، فيه ثراء إنسانى، فى دعواه إلى الحب ضد الكراهية، الحب الذى يسع كل البشر، بلا اختلاف دينى أو عقيدى أو جنسى، بل يشمل كل الكائنات، لأنها تجل للذات الإلهية.

هى دعوى تتسم بالنبل فى زمن أفسده التدين الكاذب والمنقوص والذى يقف على حافة الحرف المقدس دون إلمام بجوهر وروح النص، وكل يضع على رأسه ريشة بوصف أن دينه هو الأفضل بل مذهبه هو الأفضل، ومن ثم يحق له تحقير الآخرين ونفيهم جسداً وروحاً من مملكة الله، لتسود ثقافة الكراهية.

نحن أحوج ما نكون لتلك الدعوة ذات البعد الجماعى والإنسانى فى تجليها عبر التغنى إنشاداً، والرقص إيقاعاً، والترقى روحاً، ليسع القلب الإنسانى كل كائنات الخالق، وهذا هو جوهر المسرح الذى بدأ فى محراب الصلاة تعبداً، ثم خرج إلى الحياة.. فهو عود على بدء والنهر يعاود جريانه من المصب إلى المنبع..

انتبه مخرجنا إلى ذلك المنحى، فى تجسيد الكراهية، نقيض الحب من خلال الهدهد، القاهر المتسلط، لكن جانبه التوفيق فى توظيف الدلالة، فالهدهد فى الموروث الدينى والصوفى، له ملامح عرفانية، تجعله لدى المتصوفة، هو الأكثر وعياً ومعرفية، وواقعة سليمان والهدهد خير دليل، كان أكثر معرفة من سليمان، «أحطت بما لم تحط به علما» كاشفاً عن مملكة سبأ الوثنية، بكل ما لدى سليمان من عمق معرفى أفاض به الله عليه، عارفاً بلغة الطيور، مسخراً له الريح، مهيمنا على الجن.

دلالة الهدهد هنا أن فوق كل ذى علم عليم، هنا كان التوظيف غير متسق فى تحوله من النقيض إلى النقيض، متجاوزاً النص الصوفى «منطق الطير» لكى يؤكد مخرجنا على منطق الحب نقيض الكراهية، مشيراً من باب خفى إلى لحظتنا الراهنة والمرتبكة دينياً.. وأن كل حزب بما لديهم فرحون والمختلف معى مذهبياً ودينياً حتى فى إطار العقيدة الواحدة مصيره جهنم وبئس المصير..

ومع غموض الرؤية، ولا نقول تشوهها، كانت لدينا أدوات تستحق التحية من ممثلين بذلوا الجهد حركياً فى رشاقة، وأداء غنائى مدرب يحتاج إلى صقل فى طبقات الصوت لتصلنا أشعارهم المغناة بلا خفوت.. وموسيقى ذات إيقاعات شرقية شابها صخب مفتعل أحياناً لا يتلاءم وطبيعة العرض التأملية، وروحانيته لمنحنا الصفاء.. أداها الممثلون ببراعة وتمكن لكل من: حمادة شوشة، جيهان سرور، أشرف عبد الرءوف، وائل الصياد، هبة عصام، شريف شلقامى، مصطفى شاهين، ديكور وملابس محمد هاشم.

هى تجربة تستحق التحية والشد على الأيدى فى شجاعة التصدى لحقول غير مألوفة وآبار غير مطروقة، لينهل منها المسرحى كاشفاً عن لآلئ خفية، لكنها تحتاج إلى احتشاد أكثر، وغوص أعمق فى بحار التصوف لالتقاط مفردات غير متناثرة بل تلتئم فى عقد مكتمل الحبات، لكى يخطف بريقه أبصارنا، وتصلنا معانيه بكل بساطة وجمال، هو روح الصوفية فى بحثها عن العدل المطلق والحق المطلق والخير والسعادة لكل البشر والكائنات..



عاطف أبو دوح

• الفنان أحمد نبيل يشارك فى ورشة خاصة لتعليم فنون البانتومايم تنظمها ساقية الصاوى لمدة 3 شهور تبدأ فى يناير القادم.

● أن أصالة شكسبير لا تظهر فقط فى طريقة علاجه لحبكات مسرحياته فقط، ولكن أيضا فى جدته وتأثيره الدرامى، فمسرحياته مستقاة من مصادر متعددة إما عن طريق مسرحة قصص حزينة فى تراجيدياته أو قصص فكهة فى كوميدياته.



عرض «أسعد سعيد»

"أسعد" يحلم بعالم خال من البشر

العرض ليس للأسرة المصرية بل هو للطفل فقط

على مسرح عبد المنعم مدبولى، "متروبول سابقًا" قدم المسرح القومى للأطفال مسرحية "أسعد سعيد" وهى مسرحية استعراضية للأسرة المصرية كما ذكر فى البامفلت وهى من تأليف محمود عامر وإخراج حسن يوسف. بطولة الفنان الكوميدى محمد أبو الحسن ومحمود عامر.

وبداية يجب أن يسأل الفنان المرتبط بالطفل، خاصة، الكاتب نفسه أربعة أسئلة مهمة جدًا قبل أن يشرع فى الكتابة لأن الإجابة سوف تساعده حتمًا كى يصل لهدفه، ولطفله بأبسط وأقصر الطرق وهى ؛ ماذا أكتب ولمن أكتب وكيف أكتب؟ ولماذا أكتب؟! وهى أسئلة ضرورية لكل محب ومخلص للكتابة للأطفال.. والسؤال الآن.. هل توجد إجابات لتلك الأسئلة فى عرض "أسعد سعيد".



ماذا أكتب؟

مسرحية "أسعد سعيد" تتناول مشكلة الشر الذى يسيطر على الإنسان ويقدمه المؤلف من خلال شخصية الدكتور الكيميائى "أسعد سعيد" الذى يحاول جاهدًا أن يبتكر تركيبية كيميائية يزيل بها الشر من نفوس البشر جميعًا ولكن قوى الشر فى العالم تقف له بالمرصاد وتفسد المادة التى يتوصل إليها قبل أن يجربها ويطلب من مساعده "مرزوق" أن تكون التجربة عليه ويرفض مرزوق "محمود عامر" ويقترح أن يجرب تلك المادة على أصدقائه من الحيوانات الذين يربيهم عنده ويطلب الدكتور أسعد ذلك من الحيوانات والغريب أنهم يوافقون رغم خوفهم الشديد.

وتحول المادة التى أفسدها الشر الحيوانات إلى أنواع أخرى، فيتحول الأسد إلى قطة والعصفور إلى أسد والحمار إلى كلب وتطالب الحيوانات بمحاكمة الدكتور "أسعد" الذى يكتشف الشر ويكتشف المادة التى تحولهم إلى أنواعهم الأصلية وتقام المحاكمة ويحصل الدكتور مرزوق على البراءة لأن نيته كانت خيرًا ورغم ذلك يصر الدكتور على مواصلة عمله من أجل أن يجد تلك المادة لإزالة الشر. تلك هى الرسالة التى يريد أن يوصلها المؤلف والممثل محمود عامر ورغم وضوحها وقدمها ومباشرتها إلا أنها مقبولة.

هناك أربعة أسئلة لابد أن يجيب عليها المخرج



لمن أكتب؟

والمسرحية كنص قد تكون لمرحلة من 6 إلى 9 سنوات لأنها المرحلة التى تتعامل بشكل جيد مع عالم الحيوانات وقد تزيد المرحلة العمرية بعد الفكرة المجردة التى يتعامل بعد إضافة بعض توابل العرض مثل الأغانى والاستعراض التى صممتها "د. ماجدة عز" والتى قد تكون مصدر التسلية الوحيد للأسرة إلى حد ما وهنا نتذكر المقولة المكتوبة على البامفلت "مسرحية استعراضية للأسرة المصرية" ورغم ذلك أعتقد أن العرض للطفل فى المقام الأول وليس للأسرة المصرية كلها وهذه هى المعادلة الصعبة التى حاول المخرج حسن يوسف حلها فأفلح فى بعض مراحل العرض وخانه التوفيق فى مراحل أخرى وخاصة مناطق تعامل الحيوانات مع مرزوق واستعدادهم لأخذ الحقن فهذه منطقة طفولية جدًا.



كيف أعرض.. كيف أكتب؟

والعرض مسرحية كوميدية لعب بطولتها الفنان الكوميدى خفيف الظل محمد أبو الحسن "د. أسعد" الذى استطاع أن يجذب انتباه الطفل من خلال كوميديا الموقف والمفارقة فى الأحداث والحركات الجسدية والإفيهات وشاركه فى ذلك الفنان محمود عامر د. مرزوق، بخفة ظله وحسن أدائه واتبع نفس المنهج أغلب الممثلين الذين أدوا أدوار الحيوانات وهم أحمد عبد الرحمن وحمزة خاطر وفوزى المليجى وأحمد عثمان وتامر الكاشف ومايكل ناجى وحمدى العربى وقد قدم كل واحد ما يستطيع كى يجلب ابتسامات الأطفال وضحكاتهم والجميل أنها كانت طبيعية وتناسب أطفال تلك المرحلة العمرية وخاصة الابتدائية.

واستطاع حسن يوسف ورامى الطنبارى أن يحصدا كل الحقد من الأطفال لأنهما لعبا دور الشر فى المسرحية من خلال أدائهما الجيد.

وكان الديكور والملابس لربيع عبد الكريم أحد أهم مفردات السينوغرافيا فى العرض وقد انقسم إلى عدة أشياء. معمل الدكتور "أسعد" ويوحى بخفة الظل من خلال مجسمات كبيرة لأدوات المعمل ومن خلال الغابة التى تكونت من مجسمات للأشجار وستارة أشارت للغابة، وكانت الماسكات "لمجدى ونس" مناسبة وموحية ومناسبة مع الأزياء وأعطت حالة مبهجة ناسبت المرحلة العمرية المقدمة لها.

وجاءت إشارة الشر من خلال الحروب التى عرضت على شاشة سينما وكانت قاسية جدًا على الطفل وزائدة وقد يستحضر خيال الطفل الشر من خلال أشياء محيطة به.





لماذا أكتب؟

وهذا السؤال للمؤلف والممثل محمود عامر وكذلك لمخرج العرض حسن يوسف الذى أدى أحد أدوار الشر.. وعليه أن يجيب على ذلك بصدق مع نفسه لأن إجابته سوف تصل للطفل حتى دون أن يقولها.

وأخيرًا استطاع المخرج حسن يوسف أن يقدم ليلة عرض جيدة يسعد بها الطفل إلى حد كبير لكنه يحتاج إلى بعض الاختصار وخاصة فى الحوارات وزيادة نسبة الاستعراض كى تجذب الطفل أكثر وتلائم الأسرة المصرية.

محمد عبد الحافظ ناصف



● الفنان محمد نور مدير مسرح القاهرة للعرائس تلقى عدة دعوات لترشيح عروض الفرقة للمشاركة فى المهرجانات الدولية.

● إن شكسبير لم يكن يتردد فى أن يخرج تفصيلات ثانوية يقتطعها من مصدر أو أكثر أو أن يغير من طبيعة المواقف التى يقتبسها عن طريق تأكيدها أو تحويرها أو حتى تغيير ملامحها تغييراً تاماً.



«انتبه لما يحدث خلفك»

قليل من الكلام كثير من الفرجة

عرض يناقش قضايا كبرى ذات طابع إنسانى



يسعى إلى تأكيد أهمية تبادل المعرفة وعدم نفى الآخر



أميرة الوكيل

"انتبه لما يحدث خلفك".. ذلك هو اسم العرض البلغارى الذى قُدّم ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى على مسرح متروبول، والذى تم عرضه على هامش المهرجان.. على الرغم من تميز تقنياته وأفكاره.

كان من الملاحظ فى عروض مهرجان هذا العام اعتماد معظمها بشكل أساسى على الحوار، والاهتمام بتقديم لحظات سردية مرتبطة بالحياة الداخلية والممارسات اليومية للإنسان، والتى تبعُد فى الغالب عن أية أيديولوجيات أو قضايا كبرى، وعلى العكس من ذلك جاء العرض البلغارى، الذى تميز بمناقشته لقضايا كبرى، تحمل فى طياتها ملامح ما بعد حداثية، عارضاً تلك القضايا من خلال جماليات فن الصورة البصرية التى تمتلك تعبيريتها الخاصة.

وقد أثار لدينا ذهاب الجوائز لنوعية العروض التى تتعرض للحياة الشخصية والداخلية للإنسان وكذلك غلبة هذه النوعية من العروض سؤالاً عن مستقبل المسرح نفسه، وهل ستغيب فى هذا المستقبل القضايا الكبرى فهى مقابل حركة الميتاذات التى بدأت تشكل النسبة الأكبر من العروض؟

قبل الدخول إلى مناقشة أفكار وفنيات العرض استرعى انتباهنا اسم الفرقة التى قامت بتأليف وإخراج العرض بشكل جماعى وترجمته بالعربية (مشروع مخزن العقل) وهو ما يحمل فى طياته دعوة صريحة لإعمال الفكر فيما يطرحه العرض من أفكار وقضايا، الأمر الذى يعيد لأذهاننا نسمات المسرح والطابع الإنسانى الأشمل الذى يناقش قضايا إنسانية وأيديولوجية كبرى، تخص الإنسان فى العالم ويدعونا العرض بعد ذلك إلى النظر إلى الآخر على نحو مختلف، وعدم اعتباره العدو، أو الجحيم كما فى مقولة سارتر، ويؤكد العرض على أهمية تبادل المعرفة وعدم نفى الآخر، واحتوائه واكتشاف المشترك معه واحترام نقاط الاختلاف كذلك.

وقد حاول الممثلون- منذ البداية- تحقيق الترابط والتلاقى مع الآخر "الجمهور"، وذلك سعياً لتحقيق هدفين، أحدهما: ردم الفجوة التقليدية التى تفصل الممثل عن الجمهور، كعلامة سيميوطيقية على فكرة الذوبان أو التلاحم، أو التلاقى فى عصر أصبح فيه الإنسان منغلقاً على ذاته.. وقد حقق الممثلون ذلك بداية من استقبالهم للجمهور على باب المسرح حتى إعداد المقاعد لجلوس المتفرجين، كما حققوا بذلك مسرحة هذا الحدث، بما يؤكد أهمية المشاهد كعنصر مشارك، ووثق ذلك المعنى تحركات الممثلين السلسة بين مقاعد الجمهور، هذا من جهة، ومن جهة أخرى حافظ الممثلون على المسافة بينهم وبين الجمهور تأكيداً على خصوصية الأنا والآخر والحفاظ عليها.. وكأنهم يقولون للجمهور: "انتبه فأنت تشاهد عرضاً نحن نقدمه لك" فى الوقت الذى يقومون فيه بخدمة المشاهدين وتلبية طلباتهم، وتناوبهم على توزيع المشروبات عليهم والتقاط الصور التذكارية لبعضهم.

كان هناك حرص على تأكيد مشاركة



عرض انتبه لما يحدث خلفك



انتبه لما يحدث خلفك

الجمهور فى العرض من ناحية، وعلى تأكيد وجود مسافة من جهة أخرى.

وهذا لا يعكس أى تضارب فى فكرة العرض. بل يؤكد على فن الفرجة، ويمكننا ملامسة هذه الفرجة من خلال الشكل والتكوين المسرحى للعرض، فعلى الرغم من انتظام مقاعد المشاهدين على جانبى الخشبة يميناً ويساراً؛ وهو ما جعلهم جزءاً من التشكيل فإن هذا لم يمنع من أن يلتزم الممثلون بالمساحة المخصصة لهم، كذلك وضعت شاشة عرض كبرى فى مؤخرة منتصف المسرح، كما تم وضع جهازى تليفزيون أعلى يسار وأسفل يمين المسرح لعرض صور من الحياة اليومية العادية التى تعرض فى ضوء جديد ومدهش وغير متوقع.

مثلاً تم عرض منظر لمقدمة قطار يخرج من المحطة فى أحد جهازى التليفزيون، وفى الآخر صورة لمؤخرة نفس القطار، كما تكرر الأمر مع أرجوحة تم التقاط صورتين لها من زاويتين مختلفتين، ويمكننا اكتشاف الأمر نفسه فى الأداء التمثيلى؛ إذ حرص الممثلون على تأكيد نوعية من الأداء كشكل من أشكال المسرحة التى تحتفى بالغرائب المدهشة، مما يسهم فى تشكيل صورة علاماتية عن فن العرض والفُرجة.

كذلك فعلى الرغم من اعتماد الممثلين على إمكاناتهم الجسدية، وطاقاتهم المختزنة داخلياً، فإنهم يشكلون دلالة صورية شديدة الغرابة، فهناك الفتاة التى تؤدى حركات برأسها مستغلة شعرها الأصفر فى إضفاء تشكيلات غريبة على وجهها، وهناك التى توظف ليونة عظامها ورشاقتها فى أداء حركات (بانتومايم) بدون موسيقى مصاحبة، وهى ملاحظة تنسحب على باقى العرض، حيث يشكل غياب الموسيقى عنصراً مهماً فى تأكيد حالة "المسرحة" لنفى ما للموسيقى من تأثيرات انفعالية تسهم فى غزل خيوط الوهم، وهو ما لا يحتاجه العرض.

كذلك فقد حاول العرض توظيف لون البشرة بصورة جديدة ليصبح جزءاً مكملاً للإكسسوارات والأزياء فقد كانت الملابس موحدة تحمل لون البشرة كدلالة سيميوطيقية للتخلص من المظهر الزائف، والتوصل لنقاء الجوهر الداخلى للإنسان، وهناك علامة أخرى يؤكدها ذلك الممثل الذى لا يدخل مرتدياً اثنتى عشرة قطعة يبدأ فى التخلص منها تدريجياً حتى يصل إلى قطعة واحدة، وكأنها دعوة أخرى للتخلص من كثرة الضغوط أو الأقنعة التى يحملها الإنسان.

العرض فى مجمله يؤكد على جماليات الصورة البصرية ليقدم عرضاً يجذب الأنظار، انطلاقاً من وعيه بممكنات الصورة الإعلامية الجديدة وفن الميديا، تماشياً مع آليات الترويج الحديثة التى تساهم فى الاستحواذ على وعى المتلقى، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنه يؤكد أهمية أن يظل المشاهد يقظاً برغم كل شىء، حتى يمكنه معرفة الآخر.. الذى يتحرك فى الخلف.

● المخرج المسرحى هشام جمعة مدير المسرح الحديث يستعد لتقديم مسرحية "حمام رومانى" لفرقة مسرح الطليعة.



● من المعروف أن المسرحيات الكلاسيكية القديمة (اليونانية والرومانية) قد تم اكتشافها فى القرن الرابع عشر وقام الكتاب والأدباء بقراءتها وتحليلها واعتبارها النموذج الواجب احتذاؤه لكتابة المسرحية.

«أنا والبيانو»
مجرد لعبة لقتل الوحدة

عرض "أنا والبيانو" إخراج سميرة أحمد هو أحد عروض مهرجان المخرجة المسرحية، قدمت فيه مخرجته رؤية لنص (بيانو للبيع) للكاتب المجرى فرانس كرانشى، النص الأصلى يقدم حبكة بسيطة تدور حول شخص وحيد فى الأربعين من عمره، يقع بين يديه بالصدفة إعلان عن بيع باينو من طراز (بوسند روفر) فيتصل عبر الهاتف بالرقم الخاص بهذا الإعلان، ويسأل عن ثمن البيانو المعروض، فلا يعجبه الثمن، على الرغم من عدم استعداده للشراء من الأساس، إلا أنه يبدأ لعبة صغيرة غرضها الأول والأخير أن يخفض من سعر البيانو المعروض، كانت اللعبة الأولى تدور حول سيد موقر يريد أن يشترى بيانو لابنته فى عيد ميلادها، فلا يعجبه الثمن، فيدخل فى اللعبة الثانية من خلال سيدة عجوز تريد شراء البيانو لزوج ابنتها، ولكنها عندما تسمع ثمن البيانو يحدث لها إغماء، فتنزعج السيدة البائعة، التى لا نراها طوال النص، ثم تأتى اللعبة الثالثة التى تستمر قليلاً، وبطلها سيد يدعى "فيسنسى" يدعى أنه خبير بيع وشراء بيانوهات، فيتفق مع البائعة على بيع البيانو لمشتر آخر بالثمن الذى تطلبه البائعة، وبعد أن تحدثا قليلاً وعلمنا قصة هذه البائعة التى اضطرت لبيع البيانو بعد ما توفى زوجها وابنها وأصبحت وحيدة، فكان لابد لها من أن تبيع هذا الجزء الثمين، ليس بالثمن فقط، ولكن بالذكريات أيضًا، تقرر بيعه كى تستطيع أن تنفق على نفسها وعلى مرضها، وكى تستمر لعبة التسلية التى بدأها السيد فيسنسى المزيف، يغير من صوته ويقلد صوت امرأة تخبر السيدة العجوز أن السيد فيسنسى الذى تحدث إليها منذ قليل ما هو إلا رجل مجنون خرج منذ فترة قليلة من مستشفى الأمراض العصبية، ويحاول دائما التحدث مع الآخرين حول عمليات البيع والشراء فى أى شىء، ومع هذه السيدة وصلت المسألة إلى حد بيع وشراء بيانوهات، وقد تنجرف هذه اللعبة إلى حد سيئ فيدعى المشترى أنه على علاقة حب بينه – على أساس أنه امرأة – وبين السيد فيسنسى، وأنه بذلك لا يستطيع الاستمرار مع هذا الشخص المريض، فيقرر الانتحار، ومن ثم نجد على الصعيد الآخر البائعة تحاول أن تشد الأخرى وتساندها فتنصحها بعدم الانتحار لأن الحياة، ليس بها ما يدعو للانتحار، وتقرر البائعة مع هذه السيدة أنها لن تبيع البيانو وأنها ستتصل بها فور اتصال هذا المريض مرة أخرى، وبالفعل يكون اتصال المشترى هنا باسم السيد فيسنسى أو فاسيك كما أخبرت السيدة المزيفة البائعة، يكون فى وقته المناسب، فيجد البائعة رافضة تمامًا مسألة البيع، فتتعقد المسألة تمامًا مما يضطر السيد فيسنسى أن يخبرها بكل الحقائق التى أخبرتها بها من قبل السيدة التى تحدثت إليها منذ قليل، بما يضع البائعة فى موضع خلل وإلى تصديقه فى الوقت ذاته، فهو الشخص الوحيد الذى أخبرها بكل ما قالته السيدة على الهاتف، وتكون حجته فى تلك اللحظة أنها إنسانة تريد تدمير حياته بشتى الوسائل، ولكن قبل أن تدمرها سيدمرها هو، أى أنه يقرر قتلها للتخلص منها نهائيًا. ومن ثم تنزعج البائعة من هذا الموقف فتضطر بالاتصال كى تحاول تهدئة الموقف، إلا أن المشترى قد يرد على الهاتف محاولاً تغيير نبرة صوته الطبيعية ويدعى أنه خادم لممثل يدعى الأستاذ فير ترى، ويخبرها الخادم بأن من اتصل بها هو هذا الممثل الذى يقوم بتدريب نفسه قبل الصعود على خشبة المسرح، فيدعى أكذوبة كى يندمج بها، وأنه إذا أعجبته الحبكة التى اخترعها يعطى رقم تليفونه كى يستكملها فى وقت آخر.

وفى النهاية عندما يتأكد من عدم استجابة الطرف الآخر يعاود المحاولة مرة أخرى ولكن مع إعلان آخر. وهكذا يعرض لنا هذا النص فكرة اغتراب الفرد وسط وسائل التكنولوجيا المتقدمة، فالهاتف والوسائل الأخرى التى تحاول تقليل المسافات بين الأفراد، وجعل العالم قرية صغيرة كما نسمع إلا أنها على الصعيد الآخر تزيد من اغتراب الفرد وسط جموع الناس، فتزداد وحدته وشعوره بفرديته ومن ثم كان هذا المفتاح مدخلاً لعرض (أنا والبيانو) فبعدما تصدر البيانو العنوان أصبحت الذات جزءا أساسيا، بجانب البيانو، وهو ما يبدو من العنوان الذى توجد به "أنا" بجانب البيانو وبينهما واو العطف مما زاد الاقتراب من مضمون العرض الذى يركز على الذات فيبرزه وجودها بجانب البيانو المحور الأساسى فى العرض، والعرض لا يختلف كثيرًا عن النص، فالأكاذيب التى كان يختلقها المشترى أصبحت تدعيها أمانى فتاة شابة وحيدة، صنعت من الهاتف تسليتها بالآخرين. أما الشخصة الأخرى وهى البائعة مدام بروداركسى فى النص فقد أصبحت شابة فى العرض. فتبدل جمس الفردين، إلا أن المحور الأساسى الذى يدور حوله العرض المسرحى وهو البيانو وعملية بيعه أصبحت عملية وهمية، فالشاب الذى يمتلك البيانو وأعلن فى الجرائد عن بيعه، كان غرضه الأساسى محاولة إيجاد شخص جديد للسؤال، السؤال الذى افتقده من الجميع، فابتدع قصة البيانو، كما ابتدعت أمانى قصة شراء هذا الوهم، وبدلا من أن نجد حالة واحدة تعانى من الوحدة نجد حالتين من الجنسين، فكل من الرجل والمرأة يعانى من الوحدة، والاثنان تحايلا عليها بوهم البيانو.

ومن ثم كان الاختلاف الجذرى بين النص والعرض، حيث نجد أن العرض يقدم ممثلين يقتسمان خشبة المسرح، على عكس النص الذى احتل المشترى فيه خشبة المسرح كلها والتواجد البصرى للمتفرج، إلا أن عملية التمصير التى جرت على النص، جعلت من وجود الفردين ضرورة على خشبة المسرح فى وقت واحد. بل واشتراكهما فى رقصة تعبيرية واحدة كانت ذات دلاله واضحة للجمهور فى أن كلا من الفردين أو الجنسين، الرجل والمرأة يشتركان فى نفس الحلم وفى نفس العاطفة، فالرجل يبحث عن ذاته فى الحب وكذلك المرأة، ومن ثم كانت الصورة التشكيلية فى العرض بسيطة تكاد تكون مجردة، فالجزء الأيمن عبّر بوسائل بسيطة عدة فوضوية بيت البائع فتجد أوراقا متناثرة على الأرض والتليفون وسط هذا الزحام، وليس فى مكان محدد، أما على الصعيد الآخر فنجد المكان الذى تمكث فيه أمانى، المشترية، مكانا بسيطا ليس سوى الكرسى الذى تجلس عليه أمانى، وقد يشترك قسمى المسرح بكرسى هزاز فى خلفية المسرح زين بورق شجر كأنه كرسى أحلام وليس كرسيا واقعيا، بحيث أصبح هذا الكرسى معاد لا بصريا للحلم والعاطفة والرومانسية المنشودة والمشتركة بين الاثنين.

أما الأداء التمثيلى فكان نابعا من الداخل، وليس كليشيهًا، أى من الخارج فقط، فالعرض نفسه هو الذى فرض هذا النوع من الأداء، حيث إن حالة الوحدة، هى حالة تنبع من الداخل ومن ثم كان الأسلوب للتعبير عما فى الداخل لا بد أن ينبع من الداخل أيضًا، إلا أن تنوع الشخصيات الذى نجده فى دور المشترية أمانى والذى قامت به إنجى البستاوى قد تطلب من الممثلة نفسها مرونة فى الصوت كى تقنع المتفرج بتغيير الشخصية من شخصية لأخرى، ولماذا المتفرج فقط؟ لأن المتفرج هو الذى يرى ثبات الشخص أمامه على خشبة المسرح، فقدرة تغيير صوت الممثلة نفسها من صورة لآخرى ينقل خيال المتفرج من الصورة الموجودة أمامنا إلى صورة أخرى نتخيلها، ونرسمها بواسطة الصوت الصادر ممن أمامنا.

ولقد عكست ألوان ملابس كل من البائع والمشترية سيكولوجية كل من الشخصيتين، فالبائع ارتدى ملابس سوداء، والأسود ليس من الألوان، إنما هو حالة تدل على القتامة الشديدة.

أما على الصعيد الآخر فنجد شخصية أمانى الفتاة التى اخترعت العديد من الأكاذيب من أجل كسر حالة الوحدة الموجودة بحياتها نجدها ترتدى فستانا أحمر، وهو لون يعكس ثورتها على حالتها ووضعها، وكما حمل، الفستان الأحمر ثورية أمانى حمل نوعا من الأنوثة لشخصيتها التى تبحث عن الرومانسية والعاطفة، فى الطرف الأخر. فأصبحت الغاية لديها مبررا للوسيلة، فدافعت عن أسلوبها فى تغيرها من شخص لآخر، حتى كشفت لنا بإصرارها عن اشتراكها مع صاحب البيانو لحالة واحدة ألا وهى حالة الوحدة، فبدلاً من أن نقول "أنا والبيانو" نقول "أنا وصاحب البيانو" وما ينتج عن هذه الوحدة من اضطراب نفسى وتشتت وعدم اتزان ورغبة فى إحداث حالة من التعايش مع هذه الحياة حتى ولو بالوهم.

المخرجة تجرأت على النص الأجنبى ولديها مبرراتها



الذات تحولت إلى جزء أساسى بجانب البيانو





أنا والبيانو لعبة لقتل الوقت

سارة عبد الوهاب

● المخرج أحمد مصطفى بدأ فى إعادة بروفات مسرحية "قالت العنقاء" لتينسى وليامز التى يشارك بها نادى مسرح سيدى جابر بالإسكندرية فى مهرجان نوادى المسرح.

● لقد دعت الكلاسيكية القديمة بداية إلى أن يكون القضاء والقدر هو المحور الذى تدور حوله الأحداث، وكان هذا المحور هو المتحكم بمصائر الأبطال والسبب فى مأساتهم، فى حين قام شكسبير بجعل العاطفة وأهواء النفس هى التى تتحكم بأفعال ومصائر أبطاله.



ستكـــون خالداً

ولد دوج لارسون فى الثانى من ديسمبر عام 1971 بواشنطن. وبدأ لارسون الكتابة فى سن الثالثة عشرة. حيث كتب مسرحيته الأولى عام 1988 وكانت بعنوان (نيكولاس بروكس). وقد حصل لارسون على شهادتين من الجامعة، إحداهما فى التعليم والأخرى فى اللغة الإنجليزية.

ويعيش الآن فى ولاية نيو مكسيكو. ويعمل مدرسا بجامعة نيو مكسيكو، حيث يقوم بتدريس التاريخ، والمسرح كما يتولى إدارة قسم علوم الكمبيوتر.

وقد قدم دوج العديد من المسرحيات. نشرت جميعها، ومن أشهرها: «الجميلة هى الوحش»، «الملاك المراهق»، «لا أحد مشهور».

تأليف : د.م.بوكاز لارسون

ترجمة: رحاب محمد الخياط

شخصيات المسرحية

أوجست (أغسطس): شاب فى الثامنة عشرة من عمره، يدرس بمعهد الكونسرفتوار بفيينا. ويحلم بأن يكون ملحنا مشهورا. تتسم شخصيته بالرضا، كما يتسم باهتمامه بالاخرين من حوله.ويبدو قويا وأنيقا.

آدى: رفيق أوجست وشريكه فى السكن. يبلغ من العمر19 عاما. يحلم بأن يكون رساما. ولكن إخفاقاته المتتالية بدأت تفقده الأمل. وهو شخص مزاجي، حيث يتبدل حاله فى ثوان من الهدوء إلى الغضب الشديد إلى الحزن. وهو بسيط الملبس ويبدو كما لو كان مريضا.

الزمان والمكان:

سنة 1908 فيينا، النمسا





● نادت الكلاسيكية القديمة بضرورة الالتزام بالوحدات الثلاث: وحدة الزمان والمكان ووحدة الفعل، فى حين أن شكسبير تمرد على هذه الوحدات فها نحن نرى عطيل يكون فى البندقية وفى جزء آخر بقبرص بينما شكسبير بذلك يلغى وحدة الزمان المقررة.

(يفتح الستار على حجرة مزدحمة بها سريران، أحدهما على الجانب الأيمن، والآخر على الجانب الأيسر. باب، ترابيزة رسم، حامل. عليهما لوحات ورسومات مبعثرة، شباك فى مواجهة الجانب الأيسر، بيانو.
يظهر آدى، الذى يبدو كما لو كان مريضا، وتظهر عليه علامات الحزن بينما ينظر من الشباك، ويظهر أوجست أيضا - الذى يبدو أشد عودا وأكثر تماسكا من آدى-، وهو جالس على البيانو، يراجع درس الموسيقى. وحين يلمح أوجست حالة الحزن العميقة التى تسيطر على صديقه، يترك الموسيقى، ويذهب إليه).

أوجست:
آدى، ماذا بك؟
(صمت)
إنك واقف هكذا، تحملق فى الشباك منذ فترة طويلة لا أحد يعرف مداها. أى مكروه أصابك وجعلك تثبت عينيك على هذا الفناء الكئيب بهذا الشكل اللانهائى؟

آدى:
دعنى وحدى يا أوجست، واذهب إلى موسيقاك.

أوجست:
لا يمكننى أن أعمل بينما تقف أنت ها هنا، كئيباً على هذا النحو.الجو العام كله لا يساعد على العمل.

آدى **(منزعجا، يبتعد عنه)**
عفوا سيدى الملحن، سامحنى على إزعاجك، سأذهب وأجلس فى الفناء الكئيب، فهو يناسبنى تماما.

أوجست:
آدى، لا تكن هكذا
(يتحرك فى اتجاه ترابيزة الرسم)
لماذا لا ترسم؟ فالرسم دائما ما يجعلك مبتهجا

آدى:
(متجاوزا ترابيزة الرسم)
وما الفائدة؟ فأنا فاشل فى الرسم، وأنا حتى لا أعرف لماذا أنشغل به؟

أوجست:
أنت فنان عظيم. إياك واليأس

آدى:
ولم لا؟

أوجست:
إنك تتمتع بموهبة فذة...

آدى:
ولكن أكاديمية الفنون لا ترى ذلك.

أوجست:
لا يمكن أن تيأس لمجرد أنك فشلت فى أول محاولة. فربما كان سبب رفضهم لك فى المرة الأولى يرجع لأنك ذهبت متأخرا، ولكننى على يقين أنك سوف تلتحق بالأكاديمية فى المرة القادمة.

آدى:
أعتقد أن هذا ليس ممكنا.

أوجست:
ماذا تقصد؟

آدى:
(يذهب ليحضر خطابا من على الترابيزة الخاصة به،ويطلع أوجست عليه)
لقد حاولت بالفعل
(غاضبا)
إنهم حتى لن يسمحوا لى بدخول الامتحان (**بسبب نقص موهبتى**) هذا ما قالوه
(ينظر إلى لوحاته)
ربما كانوا على حق

أوجست:
(ينتهى من قراءة الخطاب)
ولكن ذلك لا يعنى شيئا؟ ماذا يعرفون؟ ما الذى جعلهم يمثلون سلطة على الفن؟

آدى:
إنهم أكاديمية الفنون يا أوجست، وأعتقد أنهم يعرفون جيدا ما الذى يقولونه.

أوجست:
إذن فلتستمر فى المحاولة،يجب أن تحصل على دروس أكثر فى الرسم، وتستعد للامتحان القادم.

آدى:
هذا شئ عديم الجدوى،ليس لى أى مستقبل فى الفن
(حزينا، ينظر من الشباك)
ليس لى مستقبل فى أى شئ، أنا لا أصلح لأى شئ، ما هى فائدتى؟أنا شخص ميت

أوجست:
كف عن الحديث بهذا الشكل.

آدى:
(يبتعد)
لماذا أكف عن الحديث بهذا الشكل؟ أنا لم أفلح فى أى شئ طيلة حياتى.كلما ألمس شيئا، يذبل فى يدى ويموت.

أوجست: الصورة ليست بهذه القتامة يا ادى

آدى:
أحقا؟ حين كنت طفلا، كان أخى الصغير من أفضل النعم التى منحنى الله إياها، كان هذا الأخ يعنى الكثير بالنسبة لى. كنا لا نفترق أبدا. والأهم أنه كان يعشق الرسومات الصغيرة التى كنت أرسمها له. وكنت كل يوم أرسم شيئا جديدا. رسمت حيوانات، قلاعاً، كل شىء وأى شىء. كنت أتطور فى كل يوم. وكان هو دائما يطالبنى بالمزيد. ولم يمض وقت طويل حتى امتلأت جدران الحجرة بالرسومات التى كان يطلبها منى.
(يتجهم)
وحين بلغ السادسة من عمره، مرض مرضا شديدا، ورحل فى صباح أحد الأيام. وهكذا تركنى أجمل شئ فى حياتى.
(تمتلئ عيناه بالدموع)

أوجست:
أنا آسف يا آدى........

آدى:
المصيبة الأكبر أن أبى قد حملنى مسئولية موته. وبعدها تحولت حياتى بسببه إلى كابوس. ذلك الرجل كان يكرهنى وأنا أيضا أصبحت أكرهه. وكنت أتمنى موته فى كل يوم، وأخيرا تحققت أمنيتى وتخلصت منه إلى الأبد.

أوجست:
لم أكن أعرف أن والدك كان فظيعا لهذه الدرجة. فقد كان يبدو لطيفا، وقد أرسلك إلى أفضل المدارس.

آدى:
المدرسة كانت مجرد مضيعة للوقت. كم أشعر بالسعادة لأنى تركتها.

أوجست:
كنت أظن أنك أنهيت دراستك.

آدى:
ولم أنهيها؟ لقد كنت أريد أن أكون رساما، وقد أعطتنى أمى كل ما كنت أحتاج إليه.
(يحضر صورة لأمه من على الترابيزة)
كانت ترغب بشدة فى أن أصبح فنانا، لم تكلفنى أبدا بأى عمل حتى يتوفر لى الوقت اللازم كى أرسم.
(غاضبا، يضع الصورة على الترابيزة)
ولكننى الآن قد خيبت أملها، أيضا. فقد وعدتها وهى على فراش الموت بأننى سوف أصبح فنانا عظيما. وأقسمت بأننى سأجعل العالم كله يعرف اسمى. ولكننى فى الواقع سوف أصبح لا شىء، سأختفى تماما ولن يذكر اسمى أبدا، ولن يهتم أحد.

أوجست:
سوف تكون رجلا عظيما يوما ما. عليك فقط أن تتماسك وتستمر فى الكفاح.

آدى:
لا، انتهى، لم يتبق لى شىء.

أوجست:
وماذا عن مدرسة العمارة؟

آدى:
العمارة ليست فنا حقيقيا.

أوجست :
ولكنها وظيفة

آدى:
ولماذا أضيع موهبتى فى شىء كهذا ؟

أوجست:
أنت تحتاج إلى عمل تكسب منه قوت يومك، كما أن أستاذ الرسم فى مدرستك الثانوية كان دائما يقول لك إنك سوف تصبح مهندسا معماريا. لقد سمعته بنفسى يخبرك بذلك أكثر من مرة. لقد قال إنك يمكن أن تصبح فى المقدمة.

آدى:
(**مستاءً**) أود أن أصبح فنانا.

أوجست:
إذن فلتصبح

آدى:
ولكن الجميع يقولون إن ذلك ليس بإمكانى.

أوجست:
أنا لم أقل ذلك،أنا أرى أنك تملك موهبة عظيمة. وأنك يمكن أن تفعل ذلك.

آدى:
أنا لست متأكدا من ذلك، لقد تعبت من الفشل، أى فنان يكون لديه رصيد من النجاحات هنا وهناك تجعله قادرا على الاستمرار، ولكنى لا أملك من ذلك شيئا، ليس لدى ما أعرضه وأفخر به. هل يمكننى أن أحقق شيئا بفنى هذا؟

أوجست: أكيد يمكنك. ولكن فقط انتظر وأعط نفسك وقتا كافيا.

آدى:
إلى متى أنتظر؟ أخشى أن أظل أحاول طيلة حياتى دون أن أحقق شيئا. الأمور تسوء باستمرار. أشعر أننى أسقط فى فخ مظلم، وأننى لن أتمكن من الخلاص منه ما حييت.

أوجست:
سوف تتخلص منه يا آدى، ولكن يجب أن تستمر فى المحاولة.لن تنجح أبدا إذا لم تحاول.

آدى:
(**مستجيبا**) أحقا تعتقد أننى يمكن أن أنجح؟

أوجست:
قطعا؛ فأنا أعرف أن لديك الرغبة الداخلية فى النجاح، وأن لديك دافعاً أقوى من أى شخص قابلته فى حياتى. وأنك حين تحدد لنفسك هدفا، فإنك تحققه. وأنك لا تحيد أبدا عن المسار الذى رسمته لنفسك. كما أنك تقاوم رغباتك بصرامة.
سوف تنجح يا آدى، ويوما ما سيعرف العالم كله اسم أدولف هتلر. ستكون خالدا.

آدى:
سأحاول يا أوجست. ولكننى لا أريد أن أخيب ظنك.

أوجست:
سأكون فخورا بأى شىء تصل إليه طالما أنك قد بذلت كل ما بوسعك.

آدى:
سأبذل كل ما بوسعى.

أوجست :
حسنا، فليعد كلانا إلى مواصلة رحلته نحو الشهرة والنجاح والمجد.
(يجلسان فى أماكنهما، وينظر آدى إلى لوحة لمدة دقيقة،ثم يبتسم ويقوم بالتوقيع عليها:
أدولف هتلر...اسم أسأل الله ألا ينسى أبدا).

إظلام

● فن البانتومايم الذى بدأ فى القرن الثامن عشر وهو فن يعتمد على الكلام والرقص والإيماءات وهو يختلف عن فن المايم Mime الذى بدأ فى القرن الخامس قبل الميلاد وهو فن التمثل الصامت.



وقفة مع أشهر الأشكال المسرحية فى اليابان

النوه والكابوكى.. جمال الشكل

يعد مسرحا «النوه» Noh و«الكابوكى» Kabuki أشهر أشكال المسرح اليابانى الكلاسيكى خارج اليابان، ومن الناحية التاريخية فإن مسرح «النوه» قد تأسس فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر، سابقاً مسرح «الكابوكى» الذى يعود تاريخه إلى بدايات القرن السابع عشر.

إن مسرح «النوه» قد ابتدعه الممثل «كان – آمى كيوسوجو» kan - ami kuijotsugu (1384-1333) تحت رعاية الحاكم الذى دمج الأشكال المسرحية المختلفة المبكرة لخلق نوع جديد عرف باسم «ساروجاكو – نو – نوه» sarugaku - no - noh وواصل زيامى ابن الممثل المؤسس ما بدأه والده ولم يقتصر عمله على رقى «النوه» ورفعه إلى أعلى مراتب الكمال الفنى، وإنما أيضا ترك وراءه مجموعة كاملة من الكتابات الفلسفية عن قواعد «النوه» المسرحية.

النوه والساموراى

لقد فتن «النوه» طبقة المحاربين فى القرون الوسطى، وذلك لصرامته الجمالية المتوافقة مع طبقة الساموراى. ومن ناحية أخرى فإنه بخلاف صراحة أخلاق المحارب فإن الصرامة الجمالية فى النوه قد تحققت من خلال إبداع جمالى شكلى بواسطة حركات الجسم التى كانت لها قوة التأثير على مستوى لاوعى عقل الجمهور.

تأسس «النوه» بصفة جوهرية على أسس الديانة الشامانية فى الثقافة اليابانية، وتعد السمة المميزة لخشبة مسرح النوه هى الاقتصاد فى الديكور. نحن نرى فقط صورة لشجرة الصنوبر الضخمة على ستار المسرح الخلفية أو لوحاً خشبياً على شكل شجرة فى منتصف خشبة المسرح.

إن الأشجار الكبيرة العتيقة كانت مبجلة فى التقليد الشعبى اليابانى، الذى يعتبرها الطريق الوسيط لهبوط الآلهة.

ويشمل ريبرتوار النوه أنماطاً مختلفة من المسرحية هى: أوكينا Okina وسامباسو Sambaso، وهى مسرحيات مقدسة، يتخذ الإله فيها الشكل البشرى كرجل عجوز ويواصل الحوار مع روح محلية ترتدى قناعا أسود للوجه، مسرحيات «شبح المحارب»، مسرحيات «المرأة» حول الجنون، ومسرحيات «الشيطان»، وإنه على الرغم من الاختلاف الظاهرى بين هذه الأنواع إلا أنها جميعاً ذات بناء أساسى متشابه إنها تتبع نظام الروى marretive pattern وتحتوى على صور روحية سواء كانت شياطين أو روحا لامرأة يشعر بها جزئيا أو أرواحاً للموتى يتم استدعاؤها على خشبة المسرح بواسطة قوة «المتفرج» ويقدمون قصصهم عن طريق الشكل الراقص، وأخيراً تختفى بعد تهدئتها وترضيتها عن طريق صلوات الكاهن.

ثلاثة محاور

فى العادة توجد ثلاثة أدوار كبيرة فى مسرحيات النوه: الشايت Shite (البطل)، الواكى waki (المتفرج المشارك فى الحدث، من الطبيعى فى شخصية كاهن متجول) ودور آى كيوجين ai - kyogen (تصوير لشخصية بارزة محلية).

ينقسم دور الشايت إلى جزءين: الماى شايت the mae-shite عندما تظهر الشخصية فى شكل آخر. هكذا يظهر الشايت أولاً كشخصية عادية ثم ينسحب بعد لقاء الواكى، ويقوم الآى – كيوجين حينئذ بشرح الحكاية المحلية التى تتصل بالبطل أو الشايت الذى يظهر بعد الاستراحة فى الشكل الآخر مرتدياً القناع.

الجوقة: صوت الجمهور

إضافة إلى ذلك تجلس الجوقة فى الجانب الأيمن من خشبة المسرح وتقوم بسرد الأجزاء السردية فى النص، وفى لحظات الذروة تأتى إلى خشبة المسرح بتعبيرات رمزية مبهجة. إن الجوقة تتحدث كى تصور الصوت الداخلى للجمهور.



من عروض الكابوكى

الكابوكى: تمجيد الطاقة الحيوية لجمهور الطبقة الجديدة من التجار



والنوه: استحضار الأرواح من الماضى لجمهور من الساموراى



عروض لطبقة التجار الجديدة

ويعد دور الواكى مهما جداً لأنه إلى حد ما انعكاس للواقع التاريخى. كانت البوذية فى أواخر القرن الثالث عشر فى اليابان طائفة معروفة باسم چيشو Jishu متخصصة فى الاتصال بالأرواح الميتة بواسطة الإنشاد والرقص.

يتحدث أعضاء الطائفة عن زيارة مواقع المعارك القديمة، ويتلون الصلوات من أجل المحاربين الذين ماتوا هناك، يروى كاهن الجيشو للناس المتجمعين حوله قصة المحارب الصريع مستحضراً روحه بواسطة قوة العرض المسرحى. وهؤلاء الكهنة كانوا هكذا – من بعض النواحى – فى العصور الوسطى لليابان الوارثين للشامانيين Shammins فى العصور القديمة، والذين كانوا يمثلون وسطاء بين هذا العالم والعالم الآخر.

ومازال مسرح النوه يؤثر فى الجمهور حتى اليوم من خلال هذه الجذور القديمة فى الخبرة اليابانية الشامانية.

الكابوكى

أما مسرح الكابوكى Kabuki فقد وجد فى بداية القرن السابع عشر، ولا يجب أن ينظر إلى العلاقة بين الشكلين فقط فى الفترات المتعاقبة زمنياً.

وقد لوحظ أن ظهور الآلهة فى اليابان فى الأوقات المبكرة يتم بواسطة اثنين يكونان فى وضع متقابل: الكامى Kami (الإله) والمودوكى Modoki (المحاور، الوسيط). وعلى الرغم من أن هذا التقابل فى الأصل يشير إلى التقابل بين الإله / الزائر من خارج الجماعة، والمودوكى / التفسير المحلى لرسالة الإله، فإن هذا يمكنه أيضاً أن يشرح الأنماط المختلفة للعلاقة المسرحية وعلى سبيل المثال: كامى – مودوكى، المقدس – المدنس، السيد – الخادم، المنتصر – المهزوم، شايت – واكى، الارستقراطى – الشعبى، الأعلى مقاماً – الأدنى مرتبة.

إنه فى مقابل هذه الخلفية الجدلية ظهر الكابوكى فى الوجود، ويقال إن فن الكابوكى نشأ بواسطة الشخصية الخرافية «أوكونى» Okuni، من المفروض أنها كاهنة تابعة لضريح يسمى أيزومو – تايشا Isu-mo-taisha ، لقد نجحت أوكونى فى جذب جمهور كبير؛ وذلك عند ظهورها فى دور الواكى على خشبة المسرح الذى استحضر روح ياما سابورو الوسيم والذى يقال إنه سقط صريعاً فى معركة، ومن الملاحظ أن البناء الأساسى فى «النوه» كشكل مسرحى شامانى قد تم المحافظة عليه فى كابوكى أوكونى.

من ناحية ثانية كان للكابوكى توجه مختلف، ورعاة مختلفون عن مسرح «النوه». فالنوه كان مشاهدوه من طبقة الساموراى وكان توجهه إلى الماضى. وفى المقابل كان جمهور الكابوكى من طبقة التجار الجديدة وتوجهه يكون نحو العالم المعاصر والشئون التجارية والعامة، وقد استخدم الكابوكى فى الغالب أوضاعاً تاريخية لإخفاء الطبيعة المعاصرة للأحداث وذلك لأن حكومة توكو جاوا Toku gawa قامت بمنع المؤدين للكابوكى من أن يستمدوا موضوعاتهم من الواقع السياسى المعاصر.

لقد تطور فن الكابوكى فى مدينتين هما: أوساكا osaka وإيدو Edo (طوكيو حالياً)، وكان لكل مدينة أسلوب مختلف وهما: واجوتو wagoto وأسلوب آراجوتو Aragoto.

إن مواطنى أوساكا قد ارتبطوا أساسا بالنشاط التجارى فكان أسلوب واجوتو انعكاساً لواقعية التجار، والكابوكى فى إيدو التى كانت مركز الحكومة العسكرية قد تأثر أسلوبه بطابع المدينة، ففى المدينة وجد أسلوب حياة خاصا كان له صدى فى أنه أكثر قسوة، وهذا ما يميز أسلوب آراجوتو. إننا نجد هنا تناقضا ديالكتيكياً مشابهاً للتناقض الموجود بين التناغم harmonious وقسوة الآلهة وهو التناقض بين الإله الأبوى والقسوة التى تميز ذريته.

لقد تطور الواجوتو والآراجوتو فى الأوضاع المدينية وتم تصنيفهما كأسلوبين مختلفين ومتناقضين، ومع ذلك فإن الشكلين فى بعض الأحيان يوجدان المسرحية الواحدة، كما فى (منزل سوجا وارا)، وأحياناً يتحول البطل واجوتو إلى البطل الدموى فى أراجوتو كما فى مسرحية (حادث دموى فى احتفال أوزاكا).

إن الكابوكى كشكل من الفن الشعبى الحر كان قادراً على أن يدمج عدة فنون للمؤدى المتجول وتحقيق تركيب من أشكال مختلفة من الموسيقى والرقص وأداء أسلوب يمنع الانغلاق، ويحقق المتعة العقلية، إن اللصوص وفتيات الجيشا يتغيرون فى الكابوكى ليصير عرضاً مسرحياً جمالياً مهذباً.

هذه القدرة على تركيب المركزى والهامشى، والرفيع والوضيع، قد مكنت الكابوكى من أن يستمر فى جذب الجمهور العريض فى اليابان.

فى حين أن النوه قد أسس نفسه على بنية عميقة للخبرة الإنسانية فإن الكابوكى يعالج مثلما فى بداياته الأحداث التافهة للحياة اليومية، ومع ذلك فإن كلا الشكلين يحققان تأثيراً متشابهاً للجمالى الشكلى وبهذه الطريقة فإن كلا منهما يشتمل على الآخر.

ماساو ياماجوشى: من اليابان، عضو هيئة التدريس فى معهد دراسة اللغات والثقافات لآسيا وأفريقيا – جامعة طوكيو للطلاب الأجانب، له العديد من الأعمال المطبوعة أحدثها كتاب «دعوة إلى أنثروبولوجيا الثقافة 1982 .



د. مصطفى يوسف

● الفنان ياسر الطوبجى تقدم بمشروع إخراجى جديد لفرقة مسرح الشباب.



• الكوميديا دى لارتى أو كما تم ترجمتها إلى اللغة العربية تحت أسماء مختلفة مثل: كوميديا الفن. كوميديا الصنعة، الكوميديا الشعبية، كوميديا الارتجال أو الكوميديا الإيطالية، لها جذور فى هذا الفن حيث خرجت الأسماء لتعبر عن خاصية معينة يتمتع بها هذا الفن. من الشائع أن الكوميديا دى لارتى قد بدأت فى إيطاليا سنة 1550م أى فى منتصف القرن السادس عشر وانتشرت لفترة تقارب المائتى عام فى إيطاليا امتداداً إلى شمال أوربا.



مسرح هونج كونج



مسرح سنغافورة

على ذمة المنظمة الدولية للإحصاء والمعلومات

الأجندة الدولية لمهرجانات المسرح !!

كثر الحديث فى السنوات الأخيرة.. عن بناء جسر للتواصل بيننا وبين الآخر ، أيا كان هذا الآخر شرقيا أم غربيا ، آسيويا أم أوروبيا أم أمريكيا... ويعتبر المتحدثون أن هناك فرصة ذهبية لبناء هذا الجسر من خلال المناسبات الرياضية والمهرجانات والاحتفالات الفنية. وأهمها فى العالم الآن, المهرجانات المسرحية الدولية ، التى تحظى باهتمام كبير، حتى أن المنظمة الدولية للإحصاء والمعلومات قد أشارت فى تقريرها السنوى إلى أهم الأجندات الدولية التخصصية للمهرجانات المسرحية، كالمهرجانات الدولية لمسرح الطفل والدراما والدمية والمسرح الغنائى الكوميدى ومهرجانات المسارح التجريبية وغيرها وهو ما قدمته فى إحصائها فى ست عشرة أجندة دولية واعتبرتها بمثابة الأجندة الشاملة لجميع المهرجانات الدولية فى العالم (166 مهرجانا فى 47 دولة)...

وفى قراءة متأنية لهذه الأجندة وتقرير منظمة الإحصاء والمعلومات ، سنجد ما نتوقف عنده، فمن بين هذه المهرجانات الدولية أكثر من عشرين مهرجانا أمريكيا ، يأتى على رأسها مهرجان تورنتو وأيضا مهرجان مركز كيندى الثقافى الذى يعتبرأكثر المهرجانات تنظيما .. وهناك أيضا مهرجانات أوروبية هامة ذات طابع خاص، أهمها مهرجان روما " المتفرد فى شكله ومضمونه...

وعلى شاطئ المحيط الأطلسى هناك مهرجان مدريد بأسبانيا والذى يقدم فى عشرة أيام مجموعة ضخمة من العروض داخل وخارج المسابقات ، قد يصل مجموعها إلى 900 عرض مسرحى راقص مميز ..

مهرجان أدينبرج باسكتلندا الذى يعد من المهرجانات الشعبية التى تشارك فيها كل فئات الشعب الاسكتلندى، حتى تكاد أصوات صيحاتهم تصل إلى العالم بأسره.. ويمكن لأى شخص أن يدرك هذه المظاهر جيدا بمجرد هبوط الطائرة لمطار أدينبرج أو أى مدينة اسكتلندية أخرى ... وأيضا هناك مهرجان هولندا الدولى لمسرح الطفل وهو من المسارح المميزة فى نوعية ما تتناوله العروض المقدمة من خلاله.

هناك أيضا مهرجان دبلن العريق بأيرلندا .. ومهرجانات إنجلترا وعلى رأسها مهرجان لندن والذى اكتسب شهرته العريضة من طقوسه التاريخية الخاصة جدا.. والتى ما زال القائمون على هذا المهرجان يحافظون عليها ومنها نقل المتسابقون والزائرين بواسطة العربات الملكية التى تجرها الخيول .. وأيضا هذا الطابع الملكى فى الاستقبال ومرور الزائرين إلى داخل المسارح عبر ممرات تشبه ممرات القصور الإنجليزية الضخمة العتيقة .. كذلك هناك مهرجانات شكسبير المختلفة فى شتى دول العالم والتى تتبارى فيها شتى الفرق على تقديم المسرحيات الشكسبيرية.

ويبرز أيضا هذا التقرير بعض المهرجانات الخاصة جدا فى شكلها ومظهرها.. ومنها مهرجان هونج كونج والذى يجمع بين مظاهر الحضارة الصينية.. وبين التكنولوجيا الأمريكية.. وقد تميزوا بابتكار الكثير من الأساليب التى تجذب الآليات الإعلامية من شتى دول العالم، حتى أصبح تجمعا سنويا هاما، وهناك أيضا مهرجانات دلهى وبومباى الهندية التى استطاعت فى السنوات الأخيرة أن تجمع من خلال احتفالاتها الضخمة الكثير من نجوم السينما الهندية الكبار ...

أبرز التقرير أيضا مهرجانين دوليين فى أفريقيا وهما مهرجان الفنون بجنوب أفريقيا وهو كما ذكر التقرير يعد ثانى أكبر المهرجانات فى العالم بعد مهرجان أدينبرج باسكتلندا.. ويتميز بشمولية عروضه الدرامية الموسيقية الأوبرالية الراقصة.. ومعه تنتعش الحركة السياحية والتسويقية .. وأيضا مهرجان منديلكت بالرأس الأخضر.. وتميزه الشديد الذى يضاهى المهرجانات الأوروبية ...

ذكرت الأجندة مهرجانا عربيا واحدا هو مهرجان البستان بلبنان ، حيث استطاع القائمون عليه الانفتاح على العالم وخاصة أوروبا .. وإقامة علاقات قوية مع المهرجانات الأوروبية .. وذكر التقرير أن هناك بعض المهرجانات التى يمكنها أن تنضم إلى هذه الأجندة بشىء من التحسين والتطوير فى أدائها.. ومنها مهرجان برازيليا ,ومهرجان قرطاج بتونس ومهرجان الفجيرة بالإمارات والمهرجان الأسود بأنجولا ومهرجان البجعة بالفلبين ...

هذا التقرير وهذه الأجندة ، قد تثير حفيظة بعض المهرجانات والقائمين عليها فى بعض دول العالم .. والتى لم تشملها أى منهما وبالطبع من بين هذه الدول مصر ، قد يتهم البعض الخبراء الذين أعدوا هذا التقرير وهذا العمل بأكمله بعدم الشفافية والتحيز ضد مصر .. ولكن لو أن ذلك كان صحيحا، لما اعتبر مهرجان القاهرة السينمائى مهرجانا بالأجندة الدولية ، بل وعلى الرغم مما يواجهه القائمون عليه من انتقادات ، إلا أنه من مهرجانات الفئة الأولى مع الكبار، مثل "كان" و"فينسيا" و"برلين" وغيرها .. وهناك مهرجان الأغنية وهو حديث العهد بمصر.. والذى أصبح أيضا مهرجانا دوليا مسجلا بمختلف الأجندات الدولية لمهرجانات الأغنية .. وإن كان من الفئة الثانية لكنه إنجاز مقارنة بعمره القصير ، إذن فلا مجال للحديث عن التحيز ...

ولكى نكون أكثر واقعية ، فلننظر إلى ما لدينا وما يقدمه الآخرون ممن هم فى مثل قدراتنا أو حتى أقل ، ووجدتنى أنظر إلى مهرجان سنغافورة الدولى للمسرح، ومصر لا تقل فى إمكانياتها عن هذه الدولة .. وقد ظل هذا المهرجان مهملا من جانب المنظمات الدولية سنوات طويلة، حتى تم ضمه إلى الأجندة منذ سبع سنوات تقريبا،فماذا فعل منظمو هذا المهرجان..؟؟...

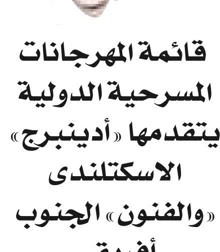
قام المسئولون عن الثقافة هناك بتطهير الهيكل الإدارى من العابثين والفاسدين وإبعادهم عن مواقع المسئولية .. وأوكلوا المهمة إلى من يستطيع إنجاز الخطط القريبة والبعيدة المدى بكل دقة وإتقان ، أيضا على مستوى المهرجان تخيروا التوقيت الملائم للأجندة الدولية، بحيث لا يبدأ ولا ينتهى مع بداية أو ختام مهرجان آخر فى أى دولة أخرى فى العالم .. وأعدوا أجندتهم الخاصة بتوقيتات ملزمة ومعلنة .. وتبنوا مبادئ النظام وتنظيم الوقت فى كل خطوة من خطواتهم ، حتى أنهم أدمنوا ذلك فنجدهم الآن يعدون لمهرجان ..2009 ولم ينته بعد مهرجان 2007 وقد أنهوا الإعداد لمهرجان 2008 بالفعل .. وتستطيع أن تتعرف على كل ما تشمله أجندتهم عبر عدة وسائل أهمها موقعهم الإلكترونى الذى يمتاز بكونه خفيفاً فى تحميله ، يناسب الجميع ، جيدا شكلا وتنظيما .. ويمكن التعامل معه بسهولة وفى استطاعة أى شخص أن يسجل نفسه على موقعهم كصديق لهم .. فيراسلوه بكل جديد لديهم .. وتلزم إدارة المهرجان من يرغب فى المشاركة أن يبلغهم قبل انعقاده بستة أشهر على الأقل .. وأن يبلغهم بالاعتذار بشكل نهائى قبل ثلاثة أشهر من بداية المهرجان .. وتقوم الإدارة بإبلاغ كل المهتمين وأصدقاء المهرجان عبر رسائل إلكترونية بكل هذه المستجدات .. وتهيئ المنظمات والهيئات المختلفة هناك المواطنين إلى أهمية هذا المهرجان وكيفية التعامل معه بشكل مناسب ، فهو منفذ فنى اقتصادى، سياحى، تسويقى وسياسى أيضا .. وتهتم الدولة هناك بهذه المهرجانات .. وتلتف الوزارات المعنية ، إيمانا منها بأهمية هذا الحدث فنجد وزارات المالية والتجارة والسياحة والفنون والخارجية والداخلية والثقافة والإعلام والتعليم والنقل والاتصالات، كلها تضع ضمن أجندتها مثل هذه المناسبات .. وتقوم كل منها بدورها حسبما يقتضى الأمر ...

ومن الأمور الهامة والخطيرة أيضا والتى اهتمت بها إدارة المهرجان اختيار لجنة لتقييم الأعمال المقدمة، يتميز أفرادها بالتنوع فى توجهاتهم نحو المسارح المختلفة .. وأيضا نحو عناصر المسرح المختلفة ، فنجد أن اللجنة يتم اختيارها لتستطيع تقييم كل العروض المقدمة من مختلف الدول بشكل عادل.. وعلى الأقل هناك واحد من بين أعضاء اللجنة يستطيع إدراك العرض المقدم وتوضيحه للآخرين .. وأيضا هناك واحد على الأقل يستطيع التعامل مع الإضاءة أو الديكور بتفرد ومساعدة الآخرين فى إدراكها .. ويهتم القائمن على المهرجان كل عام باختيار موضوع أو وجهة تكون هى محط اهتمامهم وعلى سبيل المثال اختارت إدارة المهرجان هذا العام موضوع اختطاف الأطفال وبيعهم كعبيد فى الجنوب الشرقى الآسيوى كوجهة له ...

باختصار فإن الدروس فى مهرجان سنغافورة.. تتلخص فى النظام والتخطيط والاهتمام بالوقت والإخلاص والتفانى فى العمل وإعداد أجندة على قدر ومستوى الحدث تعبر جيدا عن النظام والجهد المبذولين حتى يمكننا أن نعبر للآخرين .. ونجد أنفسنا بين زمرة المتميزين حقا وساعتها لن نتهم غيرنا بالتحيز ضدنا.



جمال المراغى





قائمة المهرجانات المسرحية الدولية يتقدمها «أدينبرج» الاسكتلندى «والفنون» الجنوب أفريقى

مهرجان منديلكت

اعترفوا لنا بمهرجان عربى فى السينما والأغنية ولم يذكرونا فى مهرجان واحد للمسرح!!

• المخرج علاء القمشاوى يقوم حاليا بإجراء بروفات عرض مسرحى جديد يقدمه نادى مسرح قصر ثقافة البدرشين.

• كان المسرح فى عصر شكسبير أكثر وسائل التسلية رواجا لأنه كان أقدرها على اجتذاب كل الطبقات ولم تكن هناك صحف أو مجلات أو مكتبات عامة أو متاحف وإنما بعض الروايات والكتب الرخيصة ومجموعات شعرية، وإلى جانب ذلك كانت هناك وسائل ترفيهية كثيرة من الفنون الشعبية مثل (خيال الظل، الأكروبات، ومناطحة الديكة).



الكــــاذى

رائد المسرح الهندى الحديث

منذ نشأة الخلق على الأرض .. والبشر دائمو الترحال .. ورغم صعوبة هذا في الزمن البعيد .. إلا أن ذلك لم يقف عائقا أمام العقل البشري .. أصر البعض على السفر والترحال .. وكان ذلك وراء تطور وسائل النقل بشكل كبير في السنوات القليلة الماضية .. وأصبح العالم دون مبالغة مدينة صغيرة جدا ، يتنقل فيها البشر كما كان يتنقل أقرانهم في مدينة مثل ليما عاصمة بيرو وهي إحدى المدن الصغيرة في أمريكا الجنوبية .. ولهذا كانت السمات والخصائص الثقافية لشعب تنتقل مع المتنقلين وتختلط بغيرها فتنتج نبتا جديدا مميزا .. وبرز ذلك خلال منتصف القرن الماضي وبداية القرن الحالي، فوجدنا الإيطالي أنتوني كوين يهاجر إلى أمريكا ليقود جيلا بأكمله من الفنانين الموهوبين الذين صنعوا مجد هوليود الأمريكية .. وغيره الكثيرين الذين ارتحلوا من بلادهم إلى أخرى، ليكونوا علامات بارزة على جبين بلادهم الجديدة وأبناؤهم من بعدهم أيضا .. ومن هؤلاء الأبناء كان رائد المسرح الهندي الحديث في الخمسين سنة الأخيرة إبراهيم الكاذي " "Ebrahim Alkazi ونطقه الصحيح باللغة العربية إبراهيم القاضي.

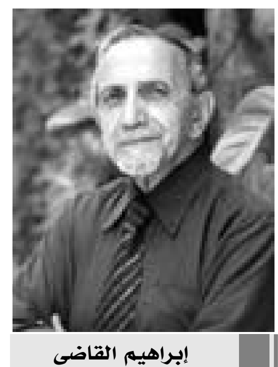
ولد ونشأ إبراهيم القاضي بمدينة صغيرة قرب مدينة بومباي، لأب عربي بدوي رحل إلي بومباي أوائل القرن الماضي بحثا عن الرزق ، فاستقل مركبه الصغير إلي هذه المدينة الهندية .. وهناك عمل بالتجارة وجنى خيرا وفيرا، حتى أصبحت عائلة القاضي الآن في الهند بشكل عام وبومباي خاصة معروفة ومشهورة بالثقافة والفن، إضافة إلي تجارة البهارات والحرير..

وبجانب أصول والده العربية،حيث كان والده ذا تكوين رومانسي حالم وكانت والدته تجيد عدة لغات محلية هندية إلي جانب إجادتها العربية والإنجليزية بطلاقة شديدة .. وقد سعت والدته ، رغم كثرة أبنائها إلي تعليمهم جميعا .. وأصرت علي المحافظة علي المعالم والصفات العربية الجميلة، التي أتى بها زوجها لتبقى حية في أولادها وبناتها .. فعلمتهم قراءة القرآن بإجادة.. وبالقدر الذى مثلته الثقافة الهندية والإنجليزية في حياتهم خصوصا الرقص والغناء الهندي القديم ، بقدر ما كان للثقافة العربية وموسيقاها، خاصة أم كلثوم وعبد الوهاب تواجدا قويا في حياة هذه الأسرة بالإضافة إلي الأوبرات الأوروبية الإيطالية منها والأسبانية مثل أوبرا فينسيا وأوبرا حلاق أشبيلية وغيرها.

كان لهذا المزيج القوي تأثيره في جذب إبراهيم إلى دراسة الفن ، فسافر إلي إنجلترا لدراسة الفنون هناك .. وبالفعل درس المسرح بالمدرسة الملكية بلندن وهناك ظهر بشكل واضح تفوقه في قدراته وتفكيره عن أقرانه من الإنجليز .. وبعد تألقه حظي باهتمام المسرحيين الإنجليز وقدموا له عروضا للعمل والبقاء في لندن، لكنه أصر علي العودة إلي بومباي لينشئ مسرحا هنديا مميزا، يقدم للعالم الفن الهندي الحقيقي .. وبالفعل عاد إلي بومباي ...

قبل سفره للدراسة مر بمرحلة هامة والتي تحوي عدة إرهاصات تؤكد علي رغبة وموهبة كل فنان وهي مرحلة الهواية .. والبحث عن بعض الأقران لتكوين شيء خاص يرضي رغباتهم .. وبالفعل ارتبط بعائلة تهوى الفن حتى الموت ، فكان فتيان هذه العائلة يقومون بعمل ليال مسرحية فى مكان خاص بهم .. فيكتبونً ويلحنون ويغنون ويرقصون .. بينما تقوم الفتيات بتصميم وتنفيذ الديكورات والملابس .. ومن بين هؤلاء المصممات كانت الفتاة التي أحبها وتزوجها " روشان " والتي اصطحبها معه إلي لندن عندما ذهب للدراسة .. ولعبت روشان دورا هاما في حياة زوجها، فكانت مصممة الملابس لكل مسرحياته بعد العودة من لندن، إلى جانب أنها كانت المنسقة والمنظمة لكل أمور وشئون عمله .. ورغم أن البعض قد أشاع أن له علاقة غرامية ببعض الممثلات وإحدى الكاتبات تحديدا والتي ظل اسمها ملازما لاسمه كثيرا ، إلا أن روشان لم تعط أذنها لمثل هذه الشائعات .. وظلت خلف زوجها تسانده وتدعمه ...

جعل المسرح ينافس مسارح أوربا.. والسينما الهندية



إبراهيم القاضى



تشرّب عدة ثقافات وأتقن عدة لغات خصوصاً العربية



استفاد إبراهيم كثيرا من فترة وجوده بالمدرسة الملكية البريطانية فكان الصديق الدائم لمكتبتها العريقة ونهل من كتبها وانفتح على الثقافات المختلفة : المصرية القديمة والإغريقية والبابلية والآشورية والرومانية، بجانب الأدب الأوروبي المعاصر، واهتم بدراسة فن الإضاءة والرسم والنحت والديكور، خاصة رسم الديكورات والملابس الخاصة بالمسرح ...

هذه الخلطة السحرية وهذا المزيج من خلال النشأة وحتى الدراسة وإجادته عدة لغات هندية وأوروبية بجانب الإجادة الكبيرة جدا للغة العربية ،هيأته إلى الانطلاق في بومباي ونقل المسرح الهندي إلى مرحلة مختلفة، بل أنشأه نشأة جديدة .. وانشأ في البداية مسرحا صغيرا لا تزيد مقاعده عن مائة وخمسين مقعدا على غرار مسرح برودواي وقتها .. وجعل من مسرحه مكانا لدراسة التمثيل وأخرج للسينما نجوما احتلوا مكان الصدارة فيها لسنوات طويلة .. وقدم مسرحا هادفا حظي باهتمام شعبي ورسمي كبير فشجعته الحكومة ودعمته .. وأنشأت معهد للتدريب المسرحي وهي المدرسة الوطنية للدراما بنيودلهي "National School of Drama وجعلته رئيسا لها وتدرب من خلالها الكثيرون من كبار نجوم التمثيل في الهند ومنهم الممثلون أم بوري Om Puri أم شينبوري "Om Shin-puri وناسوردين شاها "Nasseeroddin Shahوالممثلات روهيني هاتنجيدي Ro-hini Hattangadi وجيا ديف Jaya Dev وغيرهم ...

أخرج إبراهيم القاضي ما يقرب من 50 مسرحية .. وأصبح رائد ومؤسس المسرح الهندي الحديث .. فأخرجه من لغته ونطاقه الضيق والمرتبط بالإطارات الدينية والعقائدية التقليدية ، إلى آفاق أخرى فقدم الأساطير القديمة و روايات لكبار الكتاب مثل شكسبير وإبسن وتشيكوف وغيرهم .. وخاصة شكسبير، وشجع غيره على تقديم مثل هذه الأعمال.. ورغم أن البعض اتهمه بتخريب المسرح الهندي وتغريبه .. إلا أن الجميع شهد له بالكفاءة فقد جعل المسرح ينافس السينما بقوة ،و جعل المسرح الهندي منافسا قويا للمسارح الأوربية .. وله تجربة رائعة في منتصف السبعينيات من القرن الماضي ، عندما تحدى وتبارى في تقديم رائعة شكسبير "عطيل" على المسرح الملكي بلندن .. وحازت على إعجاب النقاد والجماهير الإنجليزية وكان ذلك أثناء تقديم نفس العرض نفسه بقيادة المخرج الإنجليزي الكبير السير بيتر هول وصفق له الجميع طويلا ...

لم يقدمه للوجهاء بل قدمه خصيصا للفقراء ولكل طبقات المجتمع الهندي الكادح دائما .. وقاد حملة كبرى لتشجيع الترجمة .. فشجع على ترجمة الأدب الشرقي والأوربي واللاتيني إلى الهندية .. وترجمة الأساطير القديمة من اللغات المحلية إلى الهندية أيضا .. وربط الثقافة بالمجتمع وطبقاته الشعبية .. وخلق ما أطلق عليه الثقافة الشعبية .. والتي تعد الآن في الهند أرقى الثقافات ...

من أهم مسرحياته "الحصون القديمة" و"الملك لير" و "كاتيلا " وغيرها .. وكانت أزهي وأفضل فترات ازدهار المسرح ،عندما كان رئيسا للمدرسة الوطنية التي جعلها مركزا للإشعاع في الهند والعالم بأسره ...

كرمته الحكومات الهندية كثيرا على ما قام به للثقافة والفن .. وعندما نبحث عن سر نجاحه بجانب المزيج الذي ذكرناه سابقا بالإضافة إلى موهبته، سنجد وراء ذلك جانبا من الحزم والانضباط والثقة بالنفس والتي قال عنها أم بوري :" أشعر أن ثقته الكبيرة بنفسه منبعها أصوله العربية العريقة " ...



جمال المراغى





مسرح القاضى



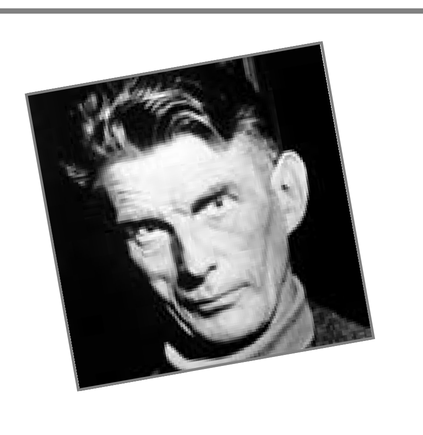
المسرح الهندى

• د. سيد خطاب انضم إلى عضوية لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة فى تشكيلها الجديد برئاسة د. فوزى فهمى.



• يعتبر كرستوفر مارلو (1593 – 1564 م) أعظم مؤلف مسرحى ظهر قبل شكسبير وقد ولد هذا الشاعر لأب إسكافى غير أن طموحه وذكاءه ووصوليته كانت عوامل داخلية دفعته إلى أن يقحم نفسه فى زمرة الطبقة الأرستقراطية.









صمويل بيكيت تفكيك المركزية الأوربية

لعل أهم الأسئلة التى تطرحها المؤسسة الغربية للمسرح بصورة دائمة، هو سؤال المركزية الأوربية، التى تنهض على الأساس المتمركز على سيادة الثقافة الغربية وسيادة الجنس البشرى الغربى صانع الحضارة الحديثة عن مختلف الأجناس البشرية الأخرى. واتخذت الإجابة عن هذا السؤال سبلاً مختلفة فى منطلقات المبدعين وتجسدت فى عروضهم المختلفة. فحاول كل من بريخت وجروتوفسكى وبيتر بروك ويوجينيو باربا وغيرهم، خلخلة مكونات الثقافة الغربية، بإدخال عناصر جديدة عليها مستمدة من ثقافات مختلفة مثل استلهام تراث جنوب شرق أسيا. والبعض الآخر أقام منطلقاته من داخل الثقافة الغربية ذاتها مثل يونسكو وبيكيت، فالأول اتجه إلى تفكيك المألوف اللغوى فى عروضه، أما الثانى فاتجه إلى المألوف السلوكى الذى يقولب حياة الإنسان الغربى، وبنفى إبداعيته كعلامة حرة على بناء المجتمع. كرد فعل لما وصل إليه المجتمع الغربى خلال الحرب العالمية الثانية.

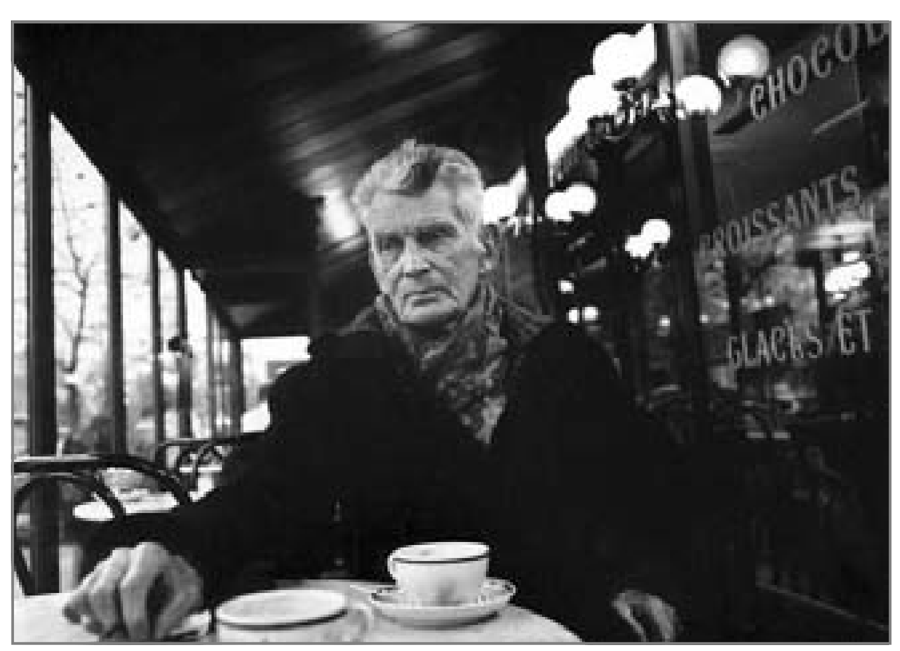
وما نتج عنها كوارث فاجعة ودمار أصاب المجتمع الأوربى كافة، وكشفت عن زيف الأوهام التى روج لها المجتمع الأوربى من خلال حداثته التنويرية وقيمها العقلانية أثناء تطبيقها على أرض الواقع.



تفكيك المركزية الأوربية

حين شرع بيكيت فى كتابة نصوصه المسرحية كان يضع نصب عينيه المجتمع الغربى ذاته، فحملت بين طياتها نقداً للمركزية الأوربية ونواتها الأولى وهى – الإنسان – الذى يخضع دائمًا للنظام الاجتماعى والمعرفى الميهمن. فاستمدت مسرحياته شرعيتها الاجتماعية من اختلافها عن هذا النموذج ومحاولة خلخلته من الداخل. لجأت نصوص بيكيت إلى تغيير وظيفة المسرح من كونه رسالة اجتماعية فى الأساس إلى شهادة ثقافية تبحث فى القيم السائدة وسلوك الأفراد داخل هذه الأخلاقيات السائدة. وكانت نصوص مثل "فى انتظار جودو" و "لعبة النهاية" يسيطر عليها العنصر الغرائبى.

يقع متفرج بيكيت فى حيرة أثناء تلقيه لهذه النصوص، ترجع إلى أن تركيبة هذه النصوص التى تتطلب متفرجا فعالاً ينتج معنى النص، وليس متفرجا منفعلا يستقبل النص وأفكاره فى حالة استرخاء. تنشد متفرجا محترفا له القدرة على وضع مألوفه السلوكى فى التلقى على محك الاختيار، فهى تحث المتفرج على التفكير على نحو مخالف للمنطق السائد، لأن نصوص بيكيت ليست لها مرجعية واقعية بل هى مرجع ذاتها، فلا تتطابق النصوص مع حقيقة خارجة عنها، ولا تبنى حدثا متعارفا عليه، ولا هى تنمو فى اتجاه هدف محدد، بل هى تجاور لغوى بين كلمات مع بعضها البعض، ولا تحتوى على بطل متعارف عليه من قبل القوالب الدرامية السابقة فتصبح البطولة للنص ذاته.



صمويل بيكيت فى المقهى

من هذا المنظور حاولت مسرحيات بيكيت أن تضع المتفرج فى موضع الصدارة لينتج معنى النص، وتعيد إليه إحساسه بالعالم المحيط به وتشظيه الذى زيفته اللغة المألوفة، فالوسيلة الأساسية لمعرفة هذا العالم – من وجهة نظر بيكيت – لا تتم عن طريق الأذن فقط التى فقدت إحساسها بتغيرات هذا العالم فى ظل التطورات التكنولوجية وهيمنة المجتمع الاستهلاكى على الإنسان المعاصر، فأصبح كل فرد كونا مستقلا بذاته منفصل عن الآخرين وعن المجتمع المحيط به. لذلك حاولت مسرحيات بيكيت إعادة الاعتبار إلى حاسة البصر (العين) وتربيتها من جديد لمقاومة المنطق العقلانى السائد. وقد أدى ذلك إلى خلخلة الميثاق المعرفى مع المتفرج فى النظام الاجتماعى المسيطر القائم على التواصل معه، وحدث سوء تفاهم بين نصوصه والمتفرج لغياب التواصل التقليدى فكانا هدف نصوصه هو إضاءة الأشياء بدلاً من التواصل معها.

إذا كانت محاولة بيكيت لخلخلة المركزية الأوربية إبداعيًا، فإن سبل وصوله لذلك بدأت من المتفرج وصناعة شكل جديد له من خلال محاولة إعادة ترتيب حواسه وقلب ثنائية السمع – البصر، وسعى إلى تفكيكيها، وقد حاولت نصوصه تفكيك ثنائية أخرى وهى الجسد الفكر، لأن الإنسان إذا كان له قدرة على التفكير وتأمل الأشياء، فهو فى النهاية جسد- ابن للأرض وولد من رحمها وأيضًا سلوك وعمل، فكانت نصوصه محاولة جديدة لاكتشاف الجسد ككيان يمتلئ بالإحاسيس والعواطف لا تنفصل الروح عنه. وتظهر هذه الثنائية الجسد الفكر فى مسرحيته (الأيام السعيدة) فبطلاها "ويللى" و "ينى"، لا يكتشفان جسدهما ويفتقدان الإحساس به، نظرًا لسيطرة طقوس اجتماعية، تجعلهما لا يكتشفان الجسد ككيان روحى ونلمح ذلك فى سلوكهما طوال المسرحية، فافتقاد الإحساس بجسدهما طوال المسرحية يصاحبه اضطراب على مستوى اللغة. وأن كل شخصية لها مونولوجها الخاص بها.

استمدت مسرحيات بيكيت مشروعيتها من محاولة خلخلة النظام المعرفى المهيمن

مسرحيات بيكيت أعادت الاعتبار إلى حاسة الإبصار

لم يكتف نص "الأيام السعيدة" بتفكيك بعض الثنائيات التى تتأسس عليها المركزية الأوربية مثل السمع – البصر، الجسد- الفكر، فنراه يلجأ إلى تفكيك القالب المعتمد، منطلقًا من الأرضية النيتشوية (نسبة إلى الفيلسوب الألمانى نيتشه) فى بعث طريقة جديدة للكتابة التراجيدية عن المجتمع السائد. فمسرحية "الأيام السعيدة" تتكون من شخصين عجوزين امرأة (وينى) ورجل (ويللى)، وعلى مدار فصلى المسرحية المنظر ثابت، والمكان لا يتغير، ولكن تتغير وضعية الشخصين فى كل فصل، فـ «وينى» جسدها مكبل ومدفونة حتى وسطها فى الفصل الأول، وحتى رقبتها فى الفصل الثانى، أما و"يللى" فموجود خلف كومة من القش. فالمرأة كثيرة الكلام، أما الرجل فكثير الحركة. وتؤكد المسرحية على أنه لا جديد تحت الشمس فالسلوك الإنسانى واحد وأساليب حياة الأشخاص واحدة، فـ "وينى" تستدعى سلسلة من ذكرياتها وتتحدث بصورة دائمة عن مستهلكات الحياة اليومية مثل الأطعمة والأدوية ومعجون الأسنان، ولا يكترث ويللى بكلام وينى وحين يهيم ويللى فى نهاية المسرحية على وجهه زاحفًا ليتفاعل معها ويلمس وجهها، تقول له إن الوقت مضى وفات. وتنتهى المسرحية بترديد وينى لأغنية توضح المنطق المتحكم فى حياتهما. لقد سيطرت على مسرحية الأيام السعيدة "علامتان أساسيتان هما الجرس والشمس، هاتان العلامتان لهما دلالة على بداية طقس اجتماعى متكرر له قدسيته، فالجرس يستدعى تراث الديانة المسيحية عند بداية الصلاة ويضفى على علاقة وينى وويللى طابع طقسيا متكررا، أما الشمس فتعلن عن تكرار الطقس بصورة دائمة فى كل يوم. من هذا المنطلق حاول بيكيت فى مسرحية "الأيام السعيدة" إعادة اكتشاف الحس المأساوى الذى يهيمن على الإنسان الغربى، فبعث طريقة جديدة للكتابة التراجيديا عن المجتمع الغربى مقاومة للقالب التراجيدى المعتمد وهو التراجيديا الإغريقية من أجل خلخلة المركزية الأوربية. فإذا كانت وظيفة التراجيديا بالإغريقية تحقيق العدالة الإنسانية، ولكن عند بيكيت هى الإحساس بفقدان الوجود وتغييبه. فالإنسان المعاصر المتجسد فى شخصيتى وينى وويلى محدود فى الزمان والمكان وليس له هوية محددة، وأن التواصل بين الأفراد يتم عن طريق مجموعة محددة الطقوس والعادات السلوكية.

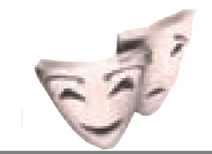
فى النهاية، لقد كشفت مسرحية "الأيام السعيدة" عن وضعية نصوص بيكيت التى تحاول تفكيك المركزية الأوربية فى صورة إبداعية، فحاول بيكيت من خلال نصوصه المسرحية تخليص المسرح من الدوائر التى كانت تحاصره فى أنه أداة تعبير وتصوير الحياة الاجتماعية، وتعامل مع المسرح بوصفة كيانا رمزيًا ذا منزلة خاصة فى العالم المحيط به، بل هو نص تاريخى اجتماعى فى حد ذاته.



محمد سمير الخطيب

• الفنانة القديرة سميحة أيوب تم تكريمها الأسبوع الماضى ضمن فعاليات مهرجان زكى طليمات الذى تنظمه أكاديمية الفنون.

• كان أول من بنى مسرحا فى ذلك الوقت (جيمس بيريدج) رئيس فرقة إيرل ليستر حيث صمم مسرحا خارج لندن فى مقاطعة (شورد يتش) القريبة من لندن لكنها بعيدة عن نفوذ مجلس البلدية ورجال الدين.



«محاكمة الزائر الغريب»

بناء محكم ورؤية عميقة

الذين يتصدون للمسرح الشعرى يغيِّبون الرمز والدلالة ويهملون الخيال

حسن فتح الباب كان داعياً لدور النص الشعرى المسرحى وأساليب صياغته

المؤلف اعتمد شعر التفعيلة فى الحوار وابتعد عن «العمود» الذى يصعب تطويعه للفن المسرحى

مدخل:

مسرحية "محاكمة الزائر الغريب" مسرحية شعرية من تأليف الشاعر الدكتور حسن فتح الباب، وتتألف من ثلاثة فصول وستة مشاهد.

فى الفصل الأول يشير المؤلف إلى الشارع العربى الذى يسيطر عليه القلق، وتأخذ الحياة المتصحرة نصيبها منه، فهو يقول: (كأن العالم يخرج من أحشاء حرب عالمية ثالثة). ويفاجأ الجميع بحضور فارس من بعيد، ويبدأ التساؤل والاستفسار لمعرفة هوية الزائر:

(ما أحسب هذا القادم فوق جواد الريح
إلا شبحاً من أشباح هزيمتنا
جاء ليستلّ الأرواح الباقية
من الأجساد المنخوبة والأفئدة الحمقى).

لقد عاد المتنبى من الماضى البعيد يحمل رسالة مهمة إلى أبناء الأمة العربية.. عاد ليفجأ الناس بقوله:

(من يهنْ يسهلُ الهوان عليه ما لجرحٍ بميّت إيلامُ).

لكن الناس الذين يختلفون فى المشارب والأهواء والأحلام والآمال اتخذوا مواقف متباينة من القادم الغريب (المتنبى):

(الرجل5: ما أحسب إلاّ أن القادم ضيف.
طيفٌ من أيام المجد العربى الغابر
يأتينا مدرعاً بالحق
الرجل 2: لا تأتى الرسل لقوم صمّ بكم عمى
فى زمن اللامعقول
فلتتصرفوا.. حان أذان العصر
الرجل5: بل هذى نفحة أنفاس شهيد
حملت أجنحة خضر).

ويكشف المتنبى عن موقفه من الحياة والناس والأعداء، ويختلط الحابل بالنابل، فلم يعد للناس موقف يفتخرون به، فمن ناقم إلى متسائل ومتفلسف إلى متندر فمشدوه وخائف..

وعلى الرغم من أن المتنبى يعلن أهدافه وغاياته من المجىء فإن توجه الأغلبية يتأطر ويتمحور حول طلب محاكمته:

(المتنبى: أضع الحكم بين يديكم
أبغى أجراً).

ويظهر موقف السيدة المجهولة نافراً عندما تدافع عنه، وتخلصه من أيدى الغوغاء، وتأخذه إلى دارها؛ لتحتفى به، وتقدر قيمته.

(السيدة: فلتوقد كل مصابيح القصر
كما لم توقد من قبل
وليتحد العالم فى قلب أوحد
قلب أبى الطيب أحمد
العلم الخفاق المتفرد
اليوم عيد).

وفى الفصل الثانى يدخل المتنبى السجن، وهناك يلتقى بنماذج من المساجين يختلفون فى الأفكار والأهواء، وكأنهم يعكسون الواقع العربى بتناقضاته وأزماته.. وفى السجن - أيضاً - يلتقى السيدة التى استضافته.. وتتساءل إذا كان التاريخ يعيد نفسه فيجيبها المتنبى بأن ارتداءه ممكن، ولكن بأشكال جديدة.. وعندما تظهر خوفها على حياته يطمئنها بخلود الشعر الذى سيكون بمثابة السوط.. على الظالمين.

وفى المحكمة الجنائية يمثل المتنبى مع السيدة التى اتهمت بإيوائه والتستر عليه من الحبس الاحتياطى.. وهناك يظهر المؤلف انتماء المتنبى إلى الماضى والمدعى العام إلى الحاضر.. ولم يجد اتهام المدعى العام المتنبى بالإرهاب، وأنه المنتحل لاسم المتنبى (الحقيقى) وذلك بسبب دفاع السيدة عنه، فهو الشاعر العربى الكبير الذى جاء ليزور أهله وقومه.. وعندما يمتحنه المدعى بشعره ويفشل بالتغلب عليه يصفه بالراوية، ورغم ذلك يبقى السؤال الأهم: لماذا عاد؟ فيجيب المتنبى مخاطباً المدعى العام:

(أنتم ظلاّمون لأنفسكم
خنتم عهد الأمة
لا شورى طبَّقتم، لا عدلَ أقمتم
ولقد جئت لأهديكم).

د. حسن فتح الباب

ويدين رئيس المحكمة المتنبى لخرقه لقوانين الدولة، وتسلله دون أن يحمل أوراق سفر، ولتحريضه - أيضاً - الغوغاء على السلطة والاستهزاء برجال العدل.. ويحتدم النقاش، وتتحول المحاكمة إلى جلسة سرية، ثم يعاد إعلان الجلسة، فيدخل الجمهور متذمراً ومتضايقاً من ظلم المحكمة.. وتواصل المحكمة إدانتها للمتنبى بالاستعانة بشهود زور أمثال "الشويعر"، وافتراءات ليس لها صحة، مما يضطر المتنبى إلى إخراج محبرته:

(أولم أخبركم أن المتهم عميل إرهابى
مدسوس كى يقلب أنظمة الدولة، ويثير الفتنة
هذا ليس بحاسوب
بل قنبلة يدوية).

ونتيجة لاختلاط الحابل بالنابل، وهرج الجماهير ومرجها يهرب المتنبى وتتبعه السيدة إلى أن يظهر فى البرلمان.

ويلح المتنبى على إنصافه من خلال البرلمان الذى يتشكل من نواب الشعب، لكن توقعه خاب، فقد اتسعت الاتهامات، وصار المحرض على الفتنة فى أرض آمنة، وصار زنديقاً، وصار من إحدى خلايا الثورة القرمطية فى القرن العاشر، وصار غوغائياً دموياً... إلخ، ويحتدم الحوار ثانية فى الوقت الذى لم يغير المتنبى موقفه:

(لا آمر.. لا أنذر، بل أنصح
فاستمعوا نصحى قبل ضحى الغد).

ويسأله ممثل الحزب ساخراً من أساليب العمل من أجل خلاص الأمة، وزوال الغمة، فيلخص رأيه بالابتعاد عن الإرهاب الفكرى والرفاهية والبذخ، وإيلاء اليتامى والأيامى العطف والحنو، والنزول إلى قاع المدينة لمعرفة قضاياهم، وتغييب آهات المنكوبين والفقراء والمعذبين، وإزالة الحدود بينهم، والعمل على استعادة بيت المقدس، ومحاربة الظلم:

(المتنبى: طوبى لحماة الوطن المنصورين
رئيس البرلمان: بئس الحاطب والليل بهيم
المتنبى: العدل أساس الملك والرحمة فوق العدل.. فلماذا تضطهدون الموتى الأحياء؟).

ويصدر قرار البرلمان القطعى - فى الفصل الثالث - الذى يقضى بطرد المتنبى خارج حدود الدول العربية كلها، لكن القرار لم ينفذ بسبب العثور على "أحمد بن الحسين" مقتولاً فى آخر نقطة من الحدود..

وتنتشر الشائعات حول شخصية المتنبى، فهو زائر مريب، وطائر غريب، وعدل يغيب، وسر دفين... أما كيف ومن قتله؟ فتلك شائعات أخرى لا حدود لها ولا حصر.

أما السيدة، فبعد أن يحكم عليها سنة كاملة بالحبس مع وقف التنفيذ يفرج عنها، وعندما تعلم بنبأ موت المتنبى تجلجل قائلة:

(اغربوا عنى جموع الأشقياء
لا تمدوا أيدي شاهت بمعسول العزاء
أنتم الأموات، لكن هو حي لم يمت
ومتى مات الكرام النبلاء).

ومن البدهى أن تدرك هذه السيدة بأن وراء كل ذلك "الشويعر"، فتدعو الجماهير للقضاء على القاتل.. فى هذه الأثناء يعود صوت المتنبى معلناً:

(دقت الساعة وانشق القمر)



الرمز والدلالة

إن بعض الذين يتصدون للمسرح الشعرى يغيبون الرمز والدلالة، وينسون أهمية الخيال فى الإبداع؛ ظناً منهم بأن هذا يقرب لغة التواصل مع المتلقى، إلا أن هذا الظن ينعكس سلباً على صياغة الشعر المسرحى - الذى يختلف اختلافاً كبيراً عن الشعر فى القصيدة - ويوقع المقطع الشعرى المسرحى أو القصيدة الشعرية المسرحية فى غيابة الفجوات والإرباكات، ويقربها من النظم الممل الذى يتمحور فى السعى نحو توصيل المعلومة بعيداً عن الإبداع والإثارة والإدهاش...

وبناء على ذلك، ولأمور أخرى نستعرضها ونتطرق إليها فى البنية الفنية نقول:

إن الشعر فى المسرح يختلف عن الشعر فى القصيدة؛ لأن الذى يتوجه نحو صياغة المسرحية شعراً، لابد أن يلتفت إلى الرمز الشفيف، والدلالة المتشظية الضاغطة، والخيال الذى لا يحتاج إلى جهد كبير، والصورة التى تنأى عن التركيب والامتداد حتى يستطيع المتلقى ملاحقة المعنى، وربطه بالحركة القائمة على الخشبة والفعل الناهض بين مجموعة الممثلين، والداعم للغة الشعرية المسرحية.

وقد وعى الشاعر والمسرحى الدكتور حسن فتح الباب دور النص الشعرى المسرحى وأساليب صياغته، وعرف كيف يبدع مسرحيته (محاكمة الزائر الغريب)، وينطلق هذا الرأى من مجموعة مدلولات أتوقف عند أهمها فيما يخص ويتعلق بالرمز والدلالة.

فى المسرحية رموز ودلالات مهمة وذات مستويات مختلفة، بحيث تشمل النص المبتدع (بفتح الدال) بكامله، مع مراعاة درجات الثقافة والفهم.

فالسيدة فى المسرحية ترمز إلى ضمير الأمة والوعى والتاريخ الناصع والأرض.. وفى حديث المؤلف عن الإحباط لم يتوجه إلى الموضوع مباشرة، بل ربط الفكرة بالرمز والدلالة واعتبر الفارس المكسور (شبحاً) كما اعتبره جزءاً من تشكيلة ساهمت فى قتل شهامتنا وكبريائنا وضعفنا:

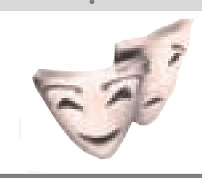
(ما أحسب هذا القادم فوق جواد الريح
إلاّ شبحاً من أشباح هزيمتنا
جاء ليستل الأرواح الباقية
من الأجساد المنخوبة
والأفئدة الحمقى).

ويشير المؤلف إلى ما حدث فى المدينة العربية من اختراقات، لخلخلة تماسك الشعب، وإضعاف أخلاقياته فيقول:

(الرجل :4إنى أراه تاجراً مغامراً
ألقى به فى مركب من الفضاء



• مهرجان زفتى لفرق الهواة المسرحية حصل هذا العام على دعم 15ألف جنيه من صندوق التنمية الثقافية.



• إذا كانت الدراما الإليزابيثية تدين بوجودها إلى حد بعيد لتأثير الكلاسيكيات القديمة وللنشاط المسرحى فى المدارس والجامعات وفى جمعية الحقوقيين فإنها تدين أيضا لدراما العصور الوسطى .



مهرب للأسلحة
أو بائع للأوبئة
أفيون، كوكايين، هيروين
على الطرقات وفى أندية النخبة).

وحتى تفصح الشخصية عن نفسها يتحدث المتنبى عن نفسه، ومن خلال ذلك يدين الشويعر أيضاً باعتبار أنه يلفظ من طرفه:

(أنا لا أملك إلاّ ديواني الساطع بالقول الحق
عريان إلا من كفني).

ويرمز المؤلف على لسان السيدة إلى عذارى باخوس ليكرس قيمة المرأة فى مهمتها ورسالتها فى الأرض:

(السيدة: وعلينا نحن بنات الوحى عذارى باخوس
أن نرجعهم عن غيّ
نلهمهم آيات الكون جميلاً وجليلاً
المتنبى: باخوس!! من ذا باخوس؟
أوَ عدنا للتغريب وأنت المهرة بنت الأرض العربية!)

وعلى لسان الصحفى يرمز إلى الواقع العربى بعد ازدهار مديد:

(الصحفى: حتى الأبراج السامقة
المحمولة فوق زنود العمال
تحجب وجه النهر
لن تسلم، وستلقى خط نقائضها
إنى أسمع صرختها، وهى تدوى
غرقاً، لا حرقاً
تتفجر كشظايا
ويفرّ القوم عرابا
مُلاَّكاً أو أُجَراء).

ولم تكن السيدة سوى زهرة عطر استفادت من شذا المتنبى، وفى ذلك إشارة إلى الدم العربى الواحد والفكر العربى الذى يلتقى فى الدفاع عن التاريخ والوطن والمبادئ، وتلك دلالة فيها إبداع وجمال وروعة:

(السيدة: هل ترانى غير زهرة
عطرها بعض شذاك
وهواها من نداك).

ويؤكد أهمية الإبداع وعلى الأخص الشعر أنه لعب دوراً مهماً فى حياة الشعوب كلها:

(السيدة: وإذا ما اغتصبوا منك الحياة
فحرمنا صوتك العذب القوى
المتنبى: سوف يبقى شعرى الخالد سوطاً من عذاب
فوق ظهر الظالمين).

ويحمل قول بطل المسرحية (المتنبى) دلالات مهمة حول إدانة المستغلين الذين لا يعرفون سوى الطمع والجشع:

(المتنبى: أعلم أنكمو خير الصيادين
تشتمّون فرائسكم فوق الريح
من آلاف الأميال
ضاع الزرع، ومات الضرع..)

وفى مقطع آخر تحمل الرموز آفاقاً نحو البعيد لتؤكد على الحياة الصادقة وضرورة التمسك بالطهر والنبل من أجل الشعب والحياة الكريمة:

(المتنبى: فى فمي ماء، ولكني سأبقى
لأغنّي للوجود
وأبثّ الشعر قُرْبَى للخلود
أتحدى الموت والقهر وخذلان العبيد).

وعندما ييأس من الواقع العربى ومن موقف البرلمان من عودته إلى الأمة يصرح مرمزاً إلى موقفه الواضح:

(المتنبى: فأعيدونى إلى غيبى لعلّي أقتنع
أو أعيدونى إلى الأغلال حتى أرتدع
أو أعيدوني إلى الأكفان كيما أتحرر
من خطاياكم وسمعي يتطهر).

وتتوالى الرموز والدلالات فى المسرحية لتزيدها جمالاً وغناء، ولتكسر رتابة المباشرة، وتدخل بوابة هذا الفن الذى يلفظ المباشرة، ويفتح ذراعيه للإبداع وعناصره المختلفة، واللافت فى المسرحية ذلك الغور الثقافى الواسع الذى ظهر من خلال استدعاء رموز تراثية وحاضرة فى النص.

البنية الفنية

اعتمد المؤلف شعر التفعيلة فى الحوار، نائياً بذلك عن الشعر المقفى الذى يصعب تطويعه للفن المسرحى.

ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد، بل إن الكثيرين الذين اعتمدوا شعر التفعيلة لم يوفَّقوا فى تأليف نص مسرحى شعرى يمكن عرضه على الخشبة ويرضى الجمهور، ويعود ذلك إلى عدم فهم طبيعة الشعر فى المسرح وسماته، وإلى ضعف الدراما فيه.

أما عن مسرحية (محاكمة الزائر الغريب) فيبدو المؤلف متفهماً لأبعاد الفن المسرحى، وممتلكاً لناصية الشعر، وقادراً على تطويع الحوار إلى الدرجة التى يشعر القارئ بسلاسته وانسيابه.

إن هذه المسرحية التى تميل إلى التماسك والوحدة تعد بحق أنموذجاً حياً وصادقاً لتأليف المسرح الشعري.

فالقارئ يتأكد بأن المؤلف أهمل التقعر والتوحش والابتذال والتكلف والتصنع، ومال إلى الشعر السلس الرقراق الذى يقترب من النثر مع أنه شعر مجوّد:

(رئيس البرلمان: يكفي فخرك بالموتى
تنديدك بالأحياء
مازلنا ننتظر نبوءاتك عن غدنا
لا عن أمس أو اليوم
المتنبى: أسألكم قبل جوابى:
الشيطان أم الإنسان
أحق بتعمير المدن العربية
إن خرَّت أنقاضاً فى حرب أو سلم؟
رئيس البرلمان: أنت وليُّ الشيطان وما جئت إلينا
إلا للفتنة... للقتل وللتخريب
باغ.. أفَّاق ومُريب
المتنبى: طُوبى لحماة الوطن المنصورين
رئيس البرلمان: بئس الحاطب والليل بهيم
المتنبى: العدل أساس الملك
والرحمة فوق العدل
فلماذا تضطهدون الموتى الأحياء).

إن الذى يعطى الحوار نكهة خاصة هذا الإصرار على الإيقاع وعدم التخلى عنه، وما يكسب الشعر روحاً وفضاءات جمالية هذا التلوين الآسر فى الجمل الخبرية والإنشائية وما يتفرع عنهما من نفي واستفهام وتمنٍ ورجاء وغير ذلك.

وقد نجح المؤلف فى اقتباساته وتضميناته بحيث صارت من نسيج الشعر ومتناغمة مع ألقه وأبعاده، مثال ذلك قوله:

(السيدة: تبّت يدا أبى لهبٍ
فى جيده حبل مَسد
شويعر غاو ألد
حقداً هواناً وكمد).

وقوله:

(فضلاً من ربّ يهدي غير المغضوب عليهم
قولوا: آمين).

تتحدث "إديث هاملتون" عن علاقة الشعراء بالتراجيديا فتقول:

"هم وحدهم الذين يستطيعون أن يصوغوا من أنغام الحياة المتنافرة لحناً واحداً متميزاً.. ولا يستطيع كتابة التراجيديا سوى شاعر، فما التراجيديا سوى ألم حولته كيمياء الشعر إلى سمو خالص".

والذى يسجل للمؤلف حرصه على الدراما إذ لم يفتت الشعر بنيانها أو يضيف من شأنها، بل على العكس ساهم الشعر فى تفجير الأحداث وبناء وتطور الدراما فى المسرحية سواء أكانت دراما داخلية تبرز معاناة الشخصية تجاه الفرد والمجتمع أم خارجية تحكمها الأحداث وتتشابك وتتعقد جراء الصراع.

وقد وفق المؤلف فى رسم شخصياته من الداخل والخارج فلم نلاحظ شخصية دارت فى فلك الحشو، ولا نقف عند شخصية لم تشارك فى الحدث، ولم تسهم فى تطويره وتنميته، هذا ولابد أن نشير إلى قدرة المؤلف على جعل كل شخصية متفردة فى سماتها وصفاتها وتطلعاتها وسلوكياتها، ولهذا بقيت متصارعة لتحقيق أهدافها.

أما عن طبيعة الكشف عنها فقد اعتمد المؤلف على ربط ذلك بالأحداث، إذ نجد الشخصية تنمو مع الحدث وتتعقد مع الحبكة، وخير مثال على ذلك شخصية البطل (المتنبى) وشخصية السيدة التى نتعرف إليها كلما أوغلنا فى أحداث المسرحية.

ومن البديهى أن يكون الهدف الأعلى واضحاً باعتبار أن المؤلف انطلق من المقدمات إلى النتائج، وباعتبار أنه أعمل فكره وإبداعه، ليصل إلى مبتغاه.. فرسالة المسرحية إلى الأمة العربية جلية واضحة، إذ لا يمكن أن تستعيد مجدها وازدهارها إلاّ إذا تمسكت بمبادئها وأعدت نفسها علماً وقوة وأخلاقاً، ولهذا استنطقت المسرحية الشخصيات عبر الحوار والصراع للتأكيد على أهمية التراث والاعتبار من التاريخ.

ولما كانت العقدة روح المأساة ـ على حد تعبير أرسطو ـ فإن عقدة المسرحية تتجلى فى معرفة الشخصية القادمة ومن ثم امتدادات العقدة فى الحكم على المتنبى ـ الذى جاء من الماضى إلى الحاضر بأسلوب غير متوقع وسلوك وفكر يتجاوز فكر وسلوك بعض المعاصرين.

هذا وإن تضمين الشاعر لبعض أبيات من شعر المتنبى وغيره من شعراء عرب له غايتان عدا التناص المتشعب فى اتجاهات عدة:

الأول: توضيح وتعميق شخصية المتنبى لدى المتلقى وتحويل الحدث التراثى إلى معاصر.

الثانى: ربط شخصية البطل بأقرانها، أو بالذين أبدعوا شعراً على نهجه، ولهم رؤية خاصة بالواقع.

وقد تميز الشاعر بصوره فنية التى لعبت دوراً مهماً فى خلق أجواء المسرحية ودعم الحدث والمعانى.

أخيراً: لقد وفق الدكتور حسن فتح الباب فى عرض الواقع العربى المعاصر من خلال هذه المسرحية بأسلوب درامى عميق، وثراء فكري ولغوي وشعري ضاف، فجاءت مسرحية متقنة الصنع والتوجه والبناء، وبذلك يًتخطى الظواهر المباشرة والفجة فى الطرح ليقفز إلى الجوهر فى حياتنا وآمالنا وآلامنا عبر رؤية حملها الشعر على جناحيه محلقاً ومحتفياً.. يقول تشيكوف: "لا تكمن أصالة الكاتب فى الأسلوب فحسب، بل وفى طريقة تفكيره وفى معتقداته وغير ذلك".

نص مسرحى يميل إلى التماسك والوحدة ويتميز بالسلاسة والانسياب

من الواضح أن هناك حرصاً على الدراما وعدم السماح للشعر بتفتيت بنياتها

مسرحية تعرض للواقع العربى المعاصر بأسلوب درامى متقن البناء

هيثم يحيى الخواجة

• المخرج عصام السيد يستعد لبدء بروفات مسرحية الأطفال "الساحر أوز" بعد افتتاح مسرحية "زكى فى الوزارة".





• لقد تميزت طريقة الإخراج بالعصور الوسطى باهتمامها بالناحية الآلية والفنية كما استخدمت طريقة ربط الصالة بخشبة المسرح (بما يذكرنا بالنظرية الملحمية للمسرحى الألمانى برتولد بريخت).

المصطلحات الدرامية لمحمد عنانى تفوقت على مصطلحات وهبة

استحدث منهجاً مختلفاً وغرس المصطلح فى لغتنا القومية



المترجم ينجو من التلفيق باستخدامه مبدأ النقد لخصائص اللغتين





العقل الدرامى العربى يحتاج إلى المغامرة والرفض الفلسفى ليعيد اكتشاف العالم



محمد عنانى

ربع قرن من الزمان انقضى منذ أن صدر معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدى وهبة، ذلك المعجم الذى قدم لقارئ العربية خدمة جليلة لا يمكن إنكارها، حيث تلقفه – حال صدوره – الأكاديميون والنقاد والأدباء بالترحاب والشكر الواجبين تجاه سفر عظيم القيمة، ذلك لأن الأستاذ لم يغادر مصطلحا أدبيا استقر فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية إلا أورده بادئا بإعادته إلى أصله اللغوى (يونانيا كان أم لاتينيا أومجرمانيا ....إلخ) مثنيا بشرحه، ومثلثا بتعريبه وضرب الأمثلة عليه فى اللغة المترجم عنها واللغة المترجم إليها .

على أن تيار الفكر المتدفق أبدا ما كان له أن يتوقف عند هذا الحد الثقافى، وما كان فى مقدور أحد من أبناء التسعينيات أن يكتفى به، فلقد ظهرت بعده جملة مفاهيم فكرية ونقدية ومصطلحات أدبية أتت بها علوم اللسانيات والهرمنيوطيقا وفلسفات البنية بنوعيها الشكلانى والتوليدى فضلا عما تلاها من تفكيكية وقراءاتية ونسوية مما أدارها على كل لسان فى الغرب وعالمنا العربى وخلا منها المعجم الأول.

ومن نافلة القول أن الإنصاف يقتضينا ألا نرى فى ذلك الخلو ما يعيب معجم الدكتور وهبة، فالرجل قد أتم عمله قبل انتشار تلك المصطلحات الحداثية وما بعد الحداثية المعاصرتين، ومن الطبيعى أن يجىء بعده من يكمل مسيرته فيتابع نشأة وانتشار مصطلحات ما بعد الستينات. ولو فعل هذا أحد لما أثار العجب.

لكن المعجم الجديد الذى أصدره محمد عنانى لم يكتف بمتابعة المعجم الأول على هذا النحو. وإنما زاد عليه – أو قل خرج عن منهاجه – باستحداث منهج مختلف بالكيفية. منهج لا يسعى لترجمة المصطلح الأجنبى إلى لغتنا القومية ثمرة مستوردة بل يطمح إلى غرسه غرسا فى جهاز التفكير العربى حتى إذا نضجت البذور واخضرت الفروع على الأغصان ولدت الثمرة عربية خالصة لا غش فيها. فما هو هذا المنهج؟

فى البداية لا ينسى عنانى فضل وهبة فتراه يهدى إليه كتابه بحسبانه –أى وهبة –الأستاذ "الذى فتح له الطريق وأرسى الأسس" . بيد أن هذا الإهداء المعترف بالفضل لم يمنع أديبنا عنانى من الاعتداد بعمله هو باعتبار أنه معجم من لون جديد، فهو لا يعرف المصطلحات الأدبية مفردة بل يلقى عليها الضوء فى سياقاتها المختلفة.

الأساس عند صاحب معجم المصطلحات الأدبية الحديث أساس سوسيو لغوى تبنى عليه التعبيرات المستحدثة، ولا غرو فإن اللغة العربية – شأنها شأن كل لغة ظاهرة اجتماعية تجرى عليها سنن التطور من خلال رحلة الكلامSpeech فتبرز لها خصائص كانت كامنة لا تنسى حتى تندمج فى بنية اللغة .Language من تلك الخواص: النسب والمصدر الصناعى وهما صيغتان اشتقاقيتان تمنحان المرونة للمتكلمين، ولكن مؤلفنا يحذر من استخدامها دون ترو حتى لا يبتعد الناس من متابعة الفكر النقدى الغربى (ذلك الفكر المولع – فى رأى مؤلفنا – بالأسماء والتراكيب الإسمية على حساب الأفعال، أو باستخدام أفعال مساعدة غير حقيقية مثل Have) فالذى يكتب مثلاً: يجوز نقده فى هذا السياق لاستخدامه المصدر الصناعى دون مبرر، فلقد كان ممكناً أن يقول "إن تذبذبية أسعار النفط تؤدى إلى..." بينما لا ينتقد من يستخدم المصدر الصناعى فى كلمة مثل "الحرية" حيث أصبحت فى عصرنا تمثل حاجة جوهرية للفرد والمجتمع وهى التى لم تكن معروفة أو مطلوبة لأحد فى عهد القبائل أو عصور الإقطاع.

نحن إذن إزاء منهج يركن أول ما يركن إلى القبول الاجتماعى – واللغة أساسه – لنحت المصطلح العربى المقابل للمصطلح الأجنبى دون تلفيقية ترمى فى أحد طرفى المعادلة. المعادلة على حساب الطرف الآخر، فهو ينجو من تلك التلفيقية بإعماله مبدأ النقد لخصائص اللغتين المترجم منها والمترجم إليها دون اتضاع أمام الأولى أو انحياز "شوفينى" للثانية.

ويتضح ثراء هذا المنهاج السوسيو لغوى فى ترجمة المصطلح أشد ما يكون الوضوح حين يتحدث مؤلفنا عن مصطلح "المسرح" فهو هنا – باعتباره كاتباً مسرحياً مبدعاً – يتألق ويصول ويجول بادئاً بتأكيده أن هذا المصطلح قد استقل فى اللغة العربية عن الأصل الذى ترجم عنه (لم يعد أحد يستخدم كلمة تياترو theatre إلا فيما ندر) مستخلصاً من ذلك أن جهاز التفكير العربى كان مهيأ لقبوله لولا – والإضافة التالية من عندنا – أن قمع الديمقراطية طويلاً قد أخر ظهوره " ولما كانت هناك علاقة أكيدة بين الديمقراطية وفن المسرح، علاقة تلازم فى الوقوع أو تلازم فى التخلف، فإن الانتقال من النمط الآسيوى للإنتاج وما يستتبعه من سيادة فكر الطغيان الشرقى، والتحول إلى نمط الإنتاج الرأسمالى فى القرن التاسع عشر قد ساعد على بروز الحاجة إلى فن الدراما تعبيراً عن التعددية الطبقية التى بدت واضحة فى المجتمع المصرى الحديث.

المسرح إذن ظاهرة اجتماعية. يجد تعبيره فى عناصر عديدة مثل مكان العرض والممثلين والجمهور. والأصل فيه الكلام، لكنه الكلام الدرامى، ولأن لفظ دراما جذرها اليونانى Dram أى يفعل، فإن الكلام الدرامى هو الذى يمثل فعلاً Actionأو مجموعة أفعال الأمر الذى يحيل المسرحية إلى حدث Event يجرى أمام أعين النظارة فى هيئة محاكاة.

ذلك هو المسرح بالمعنى الأرسطى الذى وصل إلينا مع بدايات القرن العشرين وازداد تجذراً مع ثورة 19 وأعطى ثماره دانية القطوف بعد ثورة يوليو .1952 هذا المصطلح الذى أشاعه محمد مندور فى مقالاته وندواته ومحاضراته خارج الجامعة؛ صار خطاباً Discours متميزاً وغير متميز فى آن. فخطاب المسرح المصرى يشير إلى حركة التأليف والإخراج والتمثيل فى إطارها العام. ومقولة مسرح "توفيق الحكيم" يقصد بها مؤلفات الرجل الإبداعية، وأما كلمة "مسرح فريد الأطرش" فيراد بها المبنى الموجود فى قلب القاهرة مثله مثل المسرح القومى بالأزبكية. ويمكن استخدام تعبير المسرح فى غير الفن حين يقال "مسرح الأحداث" أو "مسرح الجريمة" وعليه فإن هذا المصطلح قد يتنازع ومصطلح التمثيل الذى يندرج تحته مفهومان يلزم بشأنهما شىء من الإيضاح.

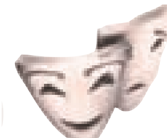
فالتمثيل Action يقوم به الممثلون Ac-tors فى المسرح والسينما والتليفزيون، وأما التمثيل Represtation بمعنى استحضار الشىء بالنظر إلى شبيهه فهو المرشح –فى نظر محمد عنانى – للتسيد خصوصاً بعد التدهور المستمر للمسرح المصرى منذ السبعينات نتيجة خضوعه لنظرية المحاكاة الأرسطية تلك التى تقول عنها الناقدة د. نهاد صليحة "قامت على دعم الأيديولوجية السائدة وجعلت من الفن محاكاة بغرض تأكيد صحة هذه الأيديولوجية" .

أما كلمة التمثيل التى عرفتها العربية،قرينة "للتشبيه والاستعارة ، فإنها تصبح الآن مفهوماً فلسفياً وفنياً ينكر إقدامه على محاكاة واقع حقيقى، فالحقيقة المطلقة وهمٌ عصفت به النسبية وتجاوزته العقول – وإنما يهدف ذلك التمثيل إلى الإشارة لصورة لا إلى أصل. فالصورة Imag هى أقصى ما نطمح إليه فى رؤيتنا للعالم سيما بعد أن اقتحمتنا التكنولوجيا بإنجازاتها المذهلة فغدونا مشدودين إلى الشاشة الصغيرة بقنواتها الفضائية نتابع ما تلتقطه لنا الكاميرات مستسلمين لرؤيتها هى، تلك الرؤيا الانتقائية التى لا يعكر عليها أى موقف نقدى من جانبنا !

ألا ما أحوج العقل الدرامى العربى إلى هذا الروح المغامر وهذا الرفض الفلسفى ليعيد بهما اكتشاف العالم فى تحولاته وتبدلاته ومرآويته (نسبة للمرايا المتعددة) عبر ممارسة praxis شجاعة على كل المستويات : سياسيا واجتماعيا وجماليا، وهو ما نعتقد أن محمد عنانى أراده وأشار إليه تلميحا فى بعض الأحيان وتصريحا فى أخرى، الأمر الذى يجعل معجمه هذا علامة فارقة فى ثقافتنا المسرحية بل وفى ثقافتنا العربية بوجه أعم.


مهدى بندق


• فرقة إهناسيا المسرحية ببنى سويف رشحت أحمد سيد لإخراج العرض الجديد للفرقة هذا العام.




• إن عناصر الإنتاج فى أى عمل مسرحى تعنى النص، التمثيل، الديكور، الملابس والإكسسوار، المؤثرات والخدع أو المؤثرات الصوتية والمرئية، الإضاءة، وأضيف الجمهور الذى لا يكتمل العرض المسرحى دونه إلى كل ما سبق.



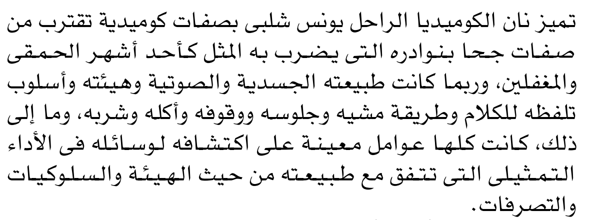




يونس شلبى ..



جحا الكوميديا



تميز نان الكوميديا الراحل يونس شلبى بصفات كوميدية تقترب من صفات جحا بنوادره التى يضرب به المثل كأحد أشهر الحمقى والمغفلين، وربما كانت طبيعته الجسدية والصوتية وهيئته وأسلوب تلفظه للكلام وطريقة مشيه وجلوسه ووقوفه وأكله وشربه، وما إلى ذلك، كانت كلها عوامل معينة على اكتشافه لوسائله فى الأداء التمثيلى التى تتفق مع طبيعته من حيث الهيئة والسلوكيات والتصرفات.

إلا أن هناك بعداً مهماً فى أسلوب يونس شلبى الأدائى - خاصة الكوميدى - وهو أنه عندما انطلق من سماته الطبيعية فقد اتجه لتوظيفها من أجل نوعية معينة من الشخصيات، وهى الشخصيات التى تتمتع بقدر كبير من الحمق والغفلة والبلاهة والسذاجة، وهى ما تشكل تقريباً ما ئة بالمائة من أدواره التى أداها فى تاريخه الفنى، وكأن فناننا الجميل يونس شلبى فى أدائه لأدواره منذ انطلاقه فى «مدرسة المشاغبين»، قد تمثل ربما بوعى أو عن غير وعى ببعض من تلك السمات والخصال والأفعال التى ترسخت فى ذهنه حول جحا وغيره من مشاهير الحمقى والمغفلين فى التاريخ، فلو تتبعنا أسلوب تناول يونس شلبى لأدواره نجد أنه قد مسح عليها بعضاً من صور وسلوكيات وأفعال هؤلاء الحمقى عموماً، وليس ذلك فقط بل إنه جعل منها وسائل تقنية ومفردات تقوم عليها وسائله فى الإضحاك، موظفاً فى ذلك تركيبته الجسدية وصوته وطريقة تلفظه للكلام التى عرف بها منذ دور ابن الناظر فى المشاغبين، لنجده فى معظم أدواره التالية قد صور شخصياته من حيث الشكل أو الهيئة أو الصورة لخدمة أسلوبه التلقائى فى تناولها كممثل، فمثلاً نجده يؤكد على سماته الجسدية الشخصية التى يمكن أن توحى بحمق وغفلة وربما سذاجة الشخصية التى يؤديها مثل الرقبة القصيرة التى يتمتع بها، ووجهه المستدير شديد الغلظة، وقدرته كممثل على إظهار بلادة مصطنعة فى عينيه أحياناً، وفى أحيان أخرى على إجحاظها من أجل الدلالة على شخصية درامية هى فًى طبيعتها مهزارة أو مندهشة من فرط السذاجة، أو تتظاهر بالطيبة والبلاهة على الرغم من كونها عكس ذلك، وعندما كان يعبر عن شخصية كسولة فقد كان يونس شلبى يظهر ارتعادة فى عينيه يؤكدها بإرخاء جفنيه كنوعٍ من المكر المكشوف الذى تتمتع به الشخصية التى يؤديها والتى لا تعلم مدى كونها مكشوفة للآخرين. وعندما كان يريد التعبير عن شخصية قليلة الفهم الذى يصل إلى حد الغباء فقد كان يونس يظهر غلظة أنفه وشفتيه من خلال حركة متوافقة بينهما،... هذا من حيث الصورة أو الهيئة التى وظفها فى الأفعال وردود الأفعال للشخصيات التى أداها على مر تاريخه الفنى، أما بالنسبة للخصال والأفعال التى كان يوظف فيها إمكانياته الجسدية والحركية نجد أن يونس شلبى قد اهتم بتصوير معظم شخصياته وكأنه دوماً الشخص الطيب البسيط، الذى لا يكترث بعواقب ثقته فى الآخرين ممن لا يعرفهم أو يخبرهم أو ممن يستعصى عليه معرفة نواياهم من كثرة براءته وبياض قلبه، ومن ثم فشخصياته غالباً ما تقع فى مشكلات متتابعة لا حصر لها، كما كان يجتهد فى تصوير شخصية الرجل المتحذلق المتقاعس المدعى الذى لا يكف عن زعمه الدائم بمعرفة كل شىء وهو فى الحقيقة لا يعلم ولا يعرف أى شىء، لقد كانت معظم شخصياته تظهر كما لو أنها تصغى لأحاديث الآخرين الخالية من المعنى والمنطق، ومع ذلك فقد كانت تصغى باهتمام العارف والفاهم والمستوعب، كما كانت شخصيات يونس شلبى تتسم إلى جانب الحمق والتغفيل بالعجلة والتسرع فى الأفعال وفى ردود الأفعال، خفيفة، من السهل الضحك عليها، دائماً كانت شخصياته مسرورة، وتشعر بخيلاء وهمى دائم، وعندما كانت شخصيات يونس شلبى تغضب فهى تغضب من لا شىء، وفى المقابل فهى مسرورة بدون مبرر أو حتى وقت الأزمة وهو ما يثير بالطبع مسحة كوميدية على المواقف الجادة والمتأزمة، وتعطى شخصياته الآخرين بغير حق سواء بالمدح الزائد أو الذم المفرط، وفى معظم الأحوال عندما تتكلم شخصياته فهى تتكلم فى غير منفعة وتائهة، حيث تتكلم بكل ما يخطر على قلبها مهما كانت العواقب، ومع كل ذلك كانت شخصيات يونس شلبى تتوهم أنها الأعقل والأحكم، ومن ثم فإن تلك الصور والأفعال والسلوكيات المتعددة التى تدور فى فلك الوسائل والمفردات الأدائية التى اختارها يونس شلبى لنفسه كانت هى الدعامة التى قامت عليها تقنية المفارقة الدائمة فى أدائه الكوميدى الذى كثيراً ما كان يثير لدى المتفرجين أحاسيس مختلطة ومتناقضة بين الضحك منه والشفقة عليه، والدهشة والعجب من تصرفاته وسلوكياته التى بدت على معظم الشخصيات التى أداها.



لقد عبر يونس شلبى من خلال الشخصيات المتعددة والمتشابهة - رغم تباينها - عن الأبعاد الخفية بداخل كل منا كمتفرجين، إننا نتمتع ببعض الحمق ولكننا لا نعترف بذلك، نًتسم أحياناً بقدرٍ من الغفلة ولكننا دوماً نتظاهر بالذكاء المتفتق الذى لا يضاهيه ذكًاء، نخفى سذاجتنا ودهشتنا أمام إحساس كل منا متفرداً بأنه حويط لئيم لا يمكن اختراقه، ولا حتى بـ «مقالب» الكاميرا الخفية، ومن هنا فقد كان الفنان الكوميدى يونس شلبى بمثابة الكاميرا الخفية التى كشفت لنا حمقنا وغفلتنا وسذاجتنا دون أن ندرى وسط صخب الضحك الذى نعلق عليه شماعة إشفاقنا على الشخصية التى يؤديها يونس شلبى، إلا أننا فى حقيقة الأمر نشفق على ما يكمن داخلنا وإن لم نعترف به، وبهذا يمكن القول بأن يونس شلبى كواحد من فرسان الكوميديا استطاع أن يقوم بدوره المثالى كممثل كوميدى، ليس فقط من أجل إضحاكنا، ولكن أيضاً من أجل كشفه لمكنون ما يعتمل داخلنا وما يدور فى ذهننا إلا أن جرأتنا لم تمهلنا الاعتراف بها، فشكراً ليونس شلبى ولن ننساك أبداً ماحيينا، سنتذكرك كلما وضعنا يدينا على ما كشفته لنا من خلال شخصياتك، حماقتنا، غفلتنا، سذاجتنا، لقد قدمت لنا يا فنان نموذجاً للممثل الذى يضحى بذاته من أجل إمتاعنا، وتغيير نظرتنا لأنفسنا.



د. مدحت الكاشف



• جمعية شروق ببنى سويف تستعد لتقديم مسرحية "أحلام" للمخرج هشام عبد العزيز وأشعار نور سليمان وألحان محمد فتحى.

• لقد انتقلت المسرحية من الكنيسة ليصبح العرض المسرحى يقدم تحت إشراف الهيئات أو ما يسمى المجلس البلدى بدلا من إشراف الكنيسة ورجال الدين وبدأت المسرحيات تطول وتكبر عندما أضيفت بعض المناظر والمشاهد على المسرحيات التى أخذت من الإنجيل.



عز الدين المدنى مبتكر الأشكال الجديدة

ظل الكاتب التونسى (عز الدين المدنى) المولود فى مدينة تونس العاصمة وفى أحد أحيائها الشعبية عام 1938، وتخرج فى الجامعة التونسية، وأكمل دراسته بالكوليج دى فرانس بباريس - منذ بداياته تجريبيا - يبحث عن التجديد والتأصيل والتجذير، فأخذ يجرب فى ممارسة الأشكال والصيغ الأدبية، وأصدر كتابه الرائد «الأدب التجريبى» فى أوائل السبعينيات، وكان قد شعر أن شكل القص ضيق بالنسبة لما يصبو إليه - لأنه بدأ قاصاً - إذ بدا فى بعض قصصه الأولى نزوع إلى الحوار المسرحى مثل قصة «رأس الغول»، أو الرغبة فى استلهام روح القصيد كما فى قصة «سُقياك يا مطر»، أو يجنح إلى التجزئة والتركيب التى يفرضها فن السيناريو كما فى قصة «مدينة النحاس» التى اقتبس موضوعها من التراث الشعبى أى من كتاب (ألف ليلة وليلة) على وجه الخصوص - حيث يحولها إلى قصة من قصص الجاسوسية التى تعتمد على تقارير جاسوس كان يشاهد أوضاع المدينة بمنظوره الخاص..

وفى عام 1969 ينطلق (عز الدين المدنى) إلى عالم المسرح متجها إلى توظيف التراث العربى والإسلامى فى المسرح - فيقدم مسرحية «ثورة صاحب الحمار» التى نشرت عام 1971 وقُدمت لأول مرة على خشبة المسرح عام 1970 من إخراج المبدع الراحل على بن عياد، والتى أعاد نشرها عام 1978، وضم إليها مسرحيته الثانية «ديوان ثورة الزنج» 1972، وقدم لها ببيان مهم عنوانه (نحو كتابة مسرحية عربية حديثة) أثار الكثير من الجدل بدأه الناقد الكبير د. محمد المديونى فى دراسته لرسالة الماجستير (مسرح عز الدين المدنى والتراث) التى صدرت عام 1983 والتى أشار فيها إلى أن الكاتب عز الدين المدنى يحاول أن يستلهم بعض الخصائص الجمالية المستعملة فى (فنون الإنشاء العربى الإسلامى)، ويحاول توظيفها لبناء خصوصية جمالية للكتابة المسرحية من بين تلك الجماليات مثل (الاستطراد) الذى يبدو: فى تداخل الأغراض، والتراكب فى الأحداث، وإلقاء الكلام على عواهنه، وتكديسه على بعضة البعض، وفى سرد روايات متعددة وربما متناقضة لحدث واحد، وفى إيراد تحليلات وتأويلات كثيرة - تعليقاً على ما غمُض فى إحدى جزئيات رواية من الروايات - كما بدا ذلك فى مسرحيته «ديوان الزنج»، ومثل (الانتحال) وهو الاستحواذ على كلام الغير ونسبته للنفس، أو نسبة صفة ليست من خصائصه - كما فى مسرحية «مولاى السلطان حسن الحفصى» 1977، ومثل (التضمين) - وهو استعمال كلام يتماشى مع سياق الخطاب فكأنه الاستشهاد والاستدلال.. أو بإدخال بعض التحوير على المادة المضمنة كما فى مسرحية «الغفران» 1977، كذلك لجأ (المدنى) إلى بعض (الألعاب) انطلاقاً من أن التمثيل إنما هو شكل من أشكال اللعب مثل توظيف (لعبة الورق) كإطار للإعلان عن الوضع السياسى فى تلك الفترة، وعلى التحالفات القائمة، ولعبة الشطرنج، و(الخريقة) الشعبية، أو (تقمص الأقزام) لأدوار السلاطين، وإزالة كل هالة تقديس عن شخصياته ومواده، لكن يأتى (الناقد د. محمد المديونى) بعد ذلك - فى كتابه «إشكاليات تأصيل المسرح العربى» تونس - 1993، أى بعد عشر سنوات ليقرر: أن مسرح عز الدين المدنى لا يزال فى مستوى (التجريب)؛ إذ لم يقف على منطق متماسك، ولم يجدد جماليات نوعية متكاملة تصل إلى مستوى المنظومة المتماسكة المكونات، فبعض ما اقترحه من (فنيات) اعتبرها عز الدين المدنى - مميزة - ليست فى حقيقة الأمر إلا تعبيرات عن فنيات (غربية) معروفة، فالاستطراد، ما هو إلا (الفلاش باك) أو الومضة التراجعية، وما هو إلا (التغريب) المستعمل لكسر الإيهام المسرحى، أو التقديم بوجه مكشوف، وأن أغلب هذه الفنيات البديلة لا يخرج عن جماليات الكتابة فى المسرح الغربى، ويتساءل (د. المديونى) فى كتابه: وهل يكفى أن نطلق تسمية (تراثية) من نوع (الاستطراد، الانتحال، التضمين) على (فنية غربية) حتى تصبح عربية أصيلة؟، وهل يمكن اعتبار هذا المسلك مسلكا ناجعا ومؤصلا إلى تأسيس المسرح العربى المنشود؟، ويقرر الناقد: أن هذا هو السبب الذى جعل تجربة عز الدين المدنى محدودة النتائج، ولا قدرة لها على الإجابة عن الإشكاليات المطروحة والمتمثلة فى كيفية تبنى جنس من التعبير الفنى دون اعتماد فنياته - فى حين أن تلك الفنيات هى التى تكون عملياً - ذات الجنس، ويردف قائلا: ويبدو جليا محدودية توظيف فنيات الإنشاد العربى فى بناء كتابة مسرحية متميزة - لا (مسرح عند العرب) لم يتجاوز عند عز الدين المدنى مستوى التطلعات، وأن عنوان (البيان) الذى أطلقه فى مقدمة مسرحية «ديوان ثورة الزنج» وهو بيان حول استعمال الفضاء المسرحى فى هذا (الديوان) أى المسرحية، لا يفى بمحتواه؛ إذ إن مسألة الفضاء المسرحى واستعماله لا تتجاوز الفقرة

اعتمد على التاريخ الإسلامى وتصرف فى المادة التراثية



لم يستنسخ المسرح الغربى واعتمد على حساسيتنا الخاصة فى الفرجة

القصيرة الأولى منه، أما ماعدا ذلك فلا علاقة له بهذا الأمر إذ سعى طواله إلى التعبير عن تطلعاته إلى إرساء جمالية لكتابة المسرحية العربية - داعياً المسرحيين العرب دعوة صريحة إلى التخلى عن فنيات الكتابة الغربية والبحث عن أشكال طريفة ومتميزة، وتكاد تنحصر الخصائص الجمالية الكفيلة بتحقيق هذا المسرح المتميز فى مفهوم (الاستطراد) ويبدو نص «ديوان الزنج» محاولة منه لتطبيق هذه الميزات الجمالية ، كما يشير الناقد فى كتابه السابق الذكر، والذى يواصل انتقاده لبيان (المدنى)، وذلك لأنه أدخل عليه فى نشرته الثانية تغيرات كثيرة، إضافة وحذفاً وتعبيراً فى ترتيب مادته، ويقول: «ولعل ما سهل عليه الأمر الشكل الذى اتسم به هذا البيان.. فلقد صاغه صاحبه فقرات متفاوتة الحجم تتسم بنوع من الاستقلال النسبى، فيبدو النص بحكم شكله، نصاً مفتوحاً قابلاً للإضافة والحذف والتعديل، أما شواغل الكاتب فى هذا (البيان) فهى مسألة النص المسرحى بشكل خاص والنص المسرحى العربى بشكل أخص، تواتر فيه الإلحاح على أهمية نشأة النص المسرحى العربى، وتعددت فيه الشروط الكفيلة بتحقيقه فى أسلوب إنشائى غلبت عليه تعابير التعجب والاستفهام حيناً، والجمل التقريرية المعبرة عن مصادرات حينا آخر.. فى خطاب موجه للنفس تارة، وللغرب عامة تارة أخرى، وللكتاب والنقاد العرب تارات، ولم يخل نصه من شىء من الإغراب ولدته الأساليب الآنفة الذكر، وأكده ما تخلله من مدى شعرى وروح ساخرة، إضافة إلى تلميحات وإشارات مرتبطة بمسائل محدودة متصلة بأهداف ثقافية بعينها، فترة نشر البيان»، وفى تصورى أن الأستاذ الناقد لم ينتبه إلى محاولة عز الدين المدنى المستميتة فى التحرر من قواعد العرض المسرحى الغربى، وأن يخلق للمسرح العربى (بنى) مسرحية يمكن أن يضع قوانينها كتاب المسرح العرب.. بحيث لا تشغلهم المسرحية الغربية ولا غير الغربية وموقف المشاهد وغيرها من القواعد.. لأن (ظاهرة المسرح) فى النهاية قد صاحبت الإنسان والجماعة الإنسانية منذ فجر التاريخ وفى منابعها الأولى عند الإنسان البدائى فى أى مكان..

وللحق فإن (هم المسرح) وليس الكتابة المسرحية فحسب هو الذى استولى على عقل ووجدان (عز الدين المدنى) منذ بداية كتابته للمسرح حين تعاون مع المخرجين والممثلين فى مسرحياته، وكان يسعى دائما إلى ابتكار أشكال مسرحية جديدة تتلاءم مع المسرح العربى حتى فى مجال التعبير الجسدى ومجال تعدد الخشبات، ومجال التعامل مع الزمن وتأكيده على أن اللغة العربية نافذة فى الجمهور الواسع بشرط معالجتها مسرحيا لتصل إليهم، فى محاولة دؤوبة لتخليص المسرح العربى من محاكاة أشكال المسرح الأوروبى التى طغت عليه ووضعته فى موقع التبعية والشعور الدائم بالدونية، وكان من الواجب على المسرحيين العرب أن يتركوا جانبا الفنيات والأشكال والاتجاهات التى رافقت النوع المسرحى وأن ينظروا فى جوهر المسرح، وأن النص العربى المنشود، إنما هو (مشروع نملؤه بالتأسيس) وذلك بالتعمق فى التفكير العربى، وليس بظهور (المداح والأراجوز) وغيرهما وهما ليسا إلا ظاهرة فولكلورية ذات أصباغ زاهية.. متبنياً (الاستطراد) - كما سبق أن أشرنا - الذى يتميز بالمرونة والحركية وسهولة التفاعل، وتتيح للكاتب الخروج عن (محور الكلام حسب عفو الخاطر)، وفى تداخل الأغراض، وتعدد الروايات للحدث الواحد إضافة إلى إدماج التعليقات والتأويلات فى متن الروايات ذاتها، ولقد اعتمد (المدنى) على التاريخ العربى الإسلامى كأحداث وشخصيات، وعلى الآثار المكتوبة، وعلى الأساليب والتعابير مثل: الأشعار، والتراكيب، والقوالب، والارتكازات اللفظية فى تمييز ملامح بعض شخصياته، ويميل (المدنى) إلى (التصرف) فى المادة التراثية، ولا يبدو هذا التصرف اعتباطيا وعشوائيا معتمداً على المعايشة بين زمانين أو أكثر، وعلى فنية التزامن التى لا تهتم بالتتابع الزمانى، وعلى فنية التركيب / البناء التى تتعامل مع المادة التاريخية.. حيث يتعمد المعايشة بين زمنين أو أكثر فى وقت واحد، ويعطى للحدث دلالات متعددة، ويعطى للشخصية أكثر من وجه، ويجعل العلاقة بالمتلقى بعيدة عن البساطة، فهو عندما يتناول (الثورة) مثلا، تبدو الثورة فى أعماله قضية لا تهم فترة بعينها وإنما هى قضية الإنسان وإحدى مهامه الأساسية.. كذلك تعمد (المدنى) أن يطلق على نصوصه مسميات أخرى غير مسمى (المسرحية) من مثل: (ديوان مسرحى، رحلة مسرحية، رسالة مسرحية).. من هنا أتصور أن ملاحظة تشابه (الاستطراد) و(الانتحال) مع (الفنيات) الغربية المعروفة ليست أمرا ذا بال؛ فالمسألة ليست مسألة فنيات أو مصطلحات، وليست أيضا استلهام التراث وكفى لأن ذلك ليس كافياً لأن نحقق مسرحا أصيلاً وفعالا ومميزا، وإنما العبرة بكيفية استلهام (المدنى) للتراث، وكيفية معالجة الموضوع، وكيفية توظيف أشكال (الفرجة) الذى نستلهمه من أشكال تراثنا الشفاهى والمكتوب، والذى يعنى فى الأساس بهموم الناس..

ولسوف نستعرض بعض ملامح أعماله لنتلمس كيف وصل إلى جماليات سعى إليها (عز الدين المدنى) للوصول إلى تأصيل وتجذير مسرحنا العربى، ولنبدأ بأول نصوصه «صورة صاحب الحمار» 1970 حيث يتم تقديم الممثلين على خشبة المسرح وهم المجموعة التى ناصرت (أبا زيد مخلد بن كيداء الخارجى) المعروف بصاحب الحمار، والذى قام بثورة فى المغرب العربى ضد الخليفة الفاطمى المنصور بالله، ثم انقلبت هذه المجموعة ضده بعد أن استهان بهم، وهناك مجموعة تمثل فقهاء القيروان، وشخصيات فردية أخرى، ويظهر (المؤلف) كشخصية بين الحين والآخر، وقد استخدم المؤلف أساليب الحكاية الشعبية وأساليب الأداء الفنى الحديث كالمونتاج وتجزئة الشخصية والارتداد بالزمن والتقدم بالأحداث عبر الأزمنة والأمكنة، وفى مسرحيته «ديوان ثورة الزنج» 1972 يتناول أحداث ثورة الزنج التى قامت عام 255 هجرية ضد الخليفة العباسى واستيلائها على البصرة.. حيث ينكشف زعيم الثورة (على بن محمد) بأنه ليس ثوريا وانحرف فى أول الطريق واستفاد من الأموال الخارجية، والمؤلف يسمى مثل هؤلاء (بأشباه الثوريين) وسقوطهم ليس معناه سقوط الثوريين.. معتمداً على ما يطلقون عليه فى الكتابة العربية (التداخل فى الأغراض)، والتراكب فى الأحاديث.. ملتزما بأن يضعنا أمام تناقضات عالمنا العربى وتحدياته.. فهذه المسرحية تجمع بين فنون الفرجة والامتزاج بين المتفرجين والممثلين باستخدام (منصات) متعددة الارتفاع ليتاح للجمهور المشاركة فى العرض وفى الرؤية، ويتناول المؤلف شخصية الصوفى (الحسين بن منصور الحلاج) فى مسرحية «رحلة الحلاج» وذلك على عدة مستويات؛ حيث نجد ثلاث شخصيات أو ثلاثة جوانب لشخصية الحلاج وهم: (حلاج الحرية، وحلاج الأسرار، وحلاج الشعب)، ويلتقى الحلاجون الثلاثة فى بداية المسرحية ويعلنون عن هدفهم الذى ينحصر فى تقويم المعوج وإصلاح العالم المضطرب الذى يعيشون فيه.. مما يعنى ضرورة حدوث تصادم حتمى بينهم وبين القوى الرجعية.. ممثلة فى السلطة الحاكمة والأعوان، وتنتهى رحلة الحلاجين الثلاثة بالفشل والموت، ويحرص المؤلف فى رصده لرحلة الحلاج على التأكيد بأن الحلاج موجود فى عالم اليوم.. بنفس درجة حرصه على إبراز الخلفية السياسية والاجتماعية للأحداث.. وذلك فى لغة حوار شديدة الأهمية .. فالمسرحية مكتوبة فى قالب نثرى بليغ يوحى للمتلقى فى لحظات المعاناة والتوهج بأنه أمام شعر يخاطب وجدانه قبل أن يخاطب عقله، كما أشار د. محمد شيحة (مجلة «المسرح» فبراير 1996) وفى عام

• المخرج خالد حسونة يقوم حاليا بإجراء بروفات مسرحية "الرجل الذى أكل وزة" للمؤلف جمال عبد المقصود تقدمها فرقة أكاديمية أخبار اليوم.

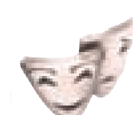


• أهم المناظر فى مسرح الكنيسة هما منظرا الجنة والنار، وقد جاء فى وصف الجنة: لا بدْ أن تقام على مكان مرتفع محاط بستارة قماش وبداخلها الممثلون ولا يظهر منهم إلا رؤوسهم، وتوجد بها الشجرة التى تتدلى منها الثمار، وفى وسط المنظر توجد شجرة الحياة مزدهرة.



عزالدين مدنى

نعم تعامل مع التقنيات الغربية ولكن بما يتناسب مع خطابه



المديونى يرى أن مسرحه محدود النتائج لكنه لم ينتبه إلى سعى المدنى لخلق بنى مسرحية عربية

1975 يقدم مسرحيته «الغفران» التى كتبها على فترات متقطعة، وفيها يرفض صورة أبى العلاء المعرى الجامدة الجاهزة فى حافظتنا، ويجعله - كما هو فى الحقيقة - بصير الضمير، متفجر الوعى.. فيظهر قويا مناضلاً ضد قوى الظلم.. أبيا.. بل ومبصرا عندما يكون وحده، وهى رؤية نقدية واجتماعية سياسية للشخصيات الأدبية المعاصرة لأبى العلاء مثل (ابن القارح) فى شخصية من لا مبدأ له، والمتقلب الآراء، مؤذن الجامع والسكير، وعبد كل سلطة، فالنص - بما يحويه من رؤية - أكبر من أن يكون (معارضة)، أو نوعاً من (المقابلة) أو (التنويع على موضوع ما)، أو (تناص) مع كتاب أبى العلاء المعرى «رسالة الغفران»..

وعندما نتناول مسرحيته «مولاى السلطان الحسن الحفصى» 1977 التى تصور ثورة سكان الأرباض من أبناء تونس وانتصارهم على الغزاة الأجانب الذين قاتلوا خير الدين التركى والأسبان خلال القرن السادس عشر.. نجد عز الدين المدنى يعتمد على الحكايات الشعبية التى مازال سكان تونس إلى اليوم يروونها، وأسلوب اللوحات (التاريخية)، وصور (الفتحة) أو الساحة التونسية.. فى رؤية لا تقدس التراث، لكنها تعيد النظر فيه كمسلمات، وتطرحه طرحا عصريا.. فلم يتقيد بحرفية الأحداث التاريخية وبالنصوص والشخصيات كما وردت فى كتب التاريخ والتراث، وفى العام التالى يقدم مسرحيته «تعازى فاطمية» 1978، وفيها يواصل المؤلف التجريب فى صياغة نص تاريخى وكأنه يسرد على لسان مجموعة من الممثلين ومخرج، إلى أن يتقمصوا بالفعل الشخصيات التاريخية التى تجسد أحداث قيام الدولة الفاطمية بمساندة قبيلة «بنى سكتان الكتامية» بالقرب من القيروان وبقيادة (أبو عبد الله الصنعانى) الزاهد المتصوف الذى تقابل مع شيخ القبيلة أثناء موسم الحج، وسافر معه.. لينتصر على حكام تلك البلاد وأميرهم، فالنص قائم على تبادل الأدوار بين الممثلين، ويتكون من ثلاثين (مجلسا) أو مشهداً قصيراً لا يزيد أكثرهم عن ثمانية سطور.. لكنها سطور موحية.. تلغرافية.. سريعة كالبرق، وأقرب إلى السرد والحكى الذى تتجمع فسيفساؤه لتشكل فى النهاية موقفا دراميا حيا.. أبرز ما فيه تلك المفارقة الدرامية لحظة اكتشاف (عبد الله) أن الإمام المستور ليس إلا دجالاً مخادعاً، وفى نفس العام يقدم مونودراما «التربيع والتدوير» 1978، والمستوحاة من كتاب (الجاحظ) «التربيع والتدوير» والذى يهجو فيه (أحمد بن عبد الوهاب) رئيس ديوان الإنشاء لدى الخليفة الواثق بالله العباسى، ويجرب فيه (المدنى) اللغة التراثية والشكل الملحمى فى وقت واحد، والذى يتجسد فى الحديث المباشر إلى المتلقى، ويروى قصة صعود وتسلق المدعو أحمد بن عبد الوهاب الطبقى ليصبح رئيس ديوان الإنشاء.. رغم أنه من أصل وضيع، ويعكس النص وجهة نظر واحد من تلك الطبقة الطفيلية التى تصعد وتثرى بانتهاج مجموعة من السلوكيات المتدنية.. وتقدم المسرحية (معارضة) لكتاب الجاحظ، فى رؤية جديدة لهذه الشخصية التراثية.. يوظفها فى تقديم خطابه المعاصر.. مضمناً إياه ببعض آيات من القرآن الكريم، ومزج القيم الإسلامية العريقة بهموم العصر، وبروح الفكاهة والدعابة. وبنفس الأسلوب التجريبى يتناول شخصية (عبد الرحمن بن خلدون) فى مسرحيته «على البحر الوافر» 1986، إذ كتبها على شكل (عروض الشعر العربى) للخليل بن أحمد - فجاءت المسرحية فى ستة عشر بحرا، ثم مزجها بالشكل السينمائى المستحدث فى القطع السينمائى والصور البصرية، وتصور المسرحية مدى التخلف الراهن وسيطرة الشكلية، والعمالة، والجمود، وحكم العسكر، وافتقاد العقلانية من خلال شخصية الرجل العائد إلى وطنه، بعد غياب عشرين عاما. لكنه يضطر إلى الفرار من وطنه إلى الخارج مرة أخرى حتى ينجو من القتل، ويعود (المدنى) إلى تاريخ أحدث من تاريخ النص السابق فى مسرحيته «حمودة باشا والثورة الفرنسية»، ويجسد ملامح حمودة باشا الذى كان لا يستغنى عن مشورة رجال دولته، ويوظف الكاتب (بهيمة) ناطقة من عجائب المخلوقات ذات أجنحة وتطير كالطيور أطلق عليها اسم (الساف)، كما يستعرض محاولات اغتيال حمودة باشا على أيدى المماليك وعلى أيدى أقاربه، وكيف رفض هدايا مندوب الثورة الفرنسية؛ لأنه يرغب فى شراء الأسلحة وأدوات الحضارة الحديثة، وهو نص يحلل العلاقة بيننا وبين الغرب، وكيف يمكن أن تقوم بيننا وبينهم علاقة صحية سليمة. وفى عام 1996 يقدم (المدنى) نصا لا يستوحيه من التاريخ أو التراث وهو «كتاب النساء»، الذى يدور حول مأساة (آمنة) التى توقفت عند لحظة حاسمة فى حياتها.. حين امتلكت وعيا ثريا بأبعاد وجودها.. لتنكشف أمامها الحقيقة المخيفة، وكان عليها أن تواجهها.. فتكتشف ضياع كرامتها فى تجربة زوجية فاشلة.. فتقرر إنقاذ موقفها والتصالح مع شخصيتها، ويكلفها الموقف قضية تقف فيها ضد زوجها «المسير» من طرف والدته والخاضع لأوامرها، وهو هنا يتعمق فى جذور مشكلة المرأة العربية والشرقية.

وبعيداً عن التاريخ العربى والإسلامى.. يذهب بعيداً إلى مرحلة مهمة من تاريخ تونس وتاريخ مدينة وميناء قرطاج، والتنافس بين مدينتين وحضارتين هما: حضارة روما وحضارة قرطاج، فى مسرحيته «قرطاج» 1996 والتى نشرت فى القاهرة عام 2001، وكيف قامت (الحرب البونية الثالثة) التى انتصرت فيها روما على قرطاج عام 146 ق.م. على يدى (شيبيان إيميليان) مستهدفة السيطرة الكاملة على منطقة الحوض الغربى من البحر الأبيض المتوسط.

وتعكس المسرحية - بشخصياتها وأحداثها - الصراع الآنى ومحاولة الغرب السيطرة على الشرق فى الوقت الحاضر، ويرى الناقد (د. حامد أبو أحمد) أن لغة عز الدين المدنى - فى هذه المسرحية - تبلغ درجة من الرصانة، والدقة، والشاعرية التى لا مثيل لها، وتنم عن وجود كاتب كبير استطاع أن ينسج هذه الأحداث، وتحريك الشخصيات، وتلوين المواقف بما يساعد على تقديم عمل فنى تتحقق فيه كل شروط العمل المسرحى الممتاز، أما الناقد د. أحمد عتمان، الذى قدم لهذه المسرحية فى طبعتها المصرية، فيرى أن مشكلة هذه المسرحية أنها تبث رسالتها للقراء أو المشاهدين مباشرة، وليس عن طريق الحدث الدرامى المتقن، فلقد صورت الجانب الرومانى بكل شخصياته السياسية والعسكرية والأدبية تصويراً مقصوداً باللون الأسود القاتم، أما الجانب القرطاجى فيحاول أن يصوره المؤلف باللون الأبيض الناصع، ولكن صورتهم باهتة، ولنا أن نختلف مع هذا الرأى إذ إن للمبدع الحق فى أن يجسد رؤاه كما يريد، فهو ليس مؤرخا، بل فنانا لغته الخيال والوجدان، خاصة وأن الناقد يعترف بندرة المصادر التاريخية المحايدة حول قرطاج، ويظل المعيار فى نصنا هذا هو المضمون الحى الذى يكشف واقعاً آنياً هو السطوة والهيمنة الغربية على عالمنا اليوم..

ويتميز عام 1998 - 1999 بعطاء الكاتب الغزير.. إذ كتب ثلاث مسرحيات هى «ليلة البكالوريا» التى قدمت على خشبة المسرح فى تونس عام 1998 ولم تنشر حتى الآن، ومسرحية «الله ينصر سيدنا» التى لم تنشر ولم تقدم على خشبة المسرح، والمسرحية الثالثة «شذرات من السيرة الرشدية.. سيرة مسرحية» ونشرت عام 2000، ونشرت فى طبعة ثانية بالقاهرة عام 2002 ، والتى تتناول عصر الفيلسوف (أبو الوليد محمد بن رشد) فيلسوف الأندلس والمغرب، وشخصيات كثيرة ومتعددة تتمحور حول هذه الشخصية الرئيسية أى (ابن رشد) ما بين فلاسفة، ووزراء، وولاة، وشيخ الرواة، وتجار، والزجال ابن قزمان وراقصاته، ويتكون النص من فضاءات من الخيال الأندلسى والمغاربى والعربى، أما الزمان فهو: الزمان العربى، والمخيال الذى يرفض الآنى والظرفى ليعانق الدوام.. حيث تتم محاكمة (ابن رشد) فى جامع قرطبة الأعظم فى النهاية.. وكى يدين اضطهاد الفكر الحر والاجتهاد، ويكشف أصحاب المصلحة فى تفشى إرهاب الدولة وإرهاب الجماعات المتعصبة.. متصديا لقضية آنية شائكة هى واحدة من أسباب تخلفنا، دون كلمة مباشرة واحدة أو عبارة خطابية رنانة، ودون صوت جهورى زاعق، بل ويطرحها بهدوء المنطق ورزانة الجدل والعقلانية.. فنعيد النظر فى أمورنا على ضوء جديد واضح، ومحدد.. مسلحاً بالوعى..

وفى النهاية نجد أن كاتبنا الكبير (عز الدين المدنى) قد وفق فى أن يقدم مسرحا مختلفاً، وليس مجرد (استنساخ) للنص الغربى معتمداً على حساسيتنا الخاصة، المستمدة من عاداتنا وتقاليدنا فى (الفرجة).. مؤسسا أعماله على مستوى المضمون الذى يضمن التفاعل بين متفرجينا والعرض الذى يشاهدونه.. فمسرحه مفتوح.. يبتكر نفسه مع كل تجربة كتابة، ومع كل تجربة عرض.. آخذاً فى الاعتبار الزمان والمكان الذى تتم فيه التجربة، فهو لا يقدم تراجيديا أو كوميديا أو فلنقل مأساة أو ملهاة بالشكل التقليدى الغربى، ولا يقدم تلك الأشكال الأخرى ذات المسميات فى هذا المسرح الأرسطى أو حتى البريختى وغيرها من المسميات.. لأنه كاتب يجرب دائماً، ويغوص فى بحر تراثنا العربى وواقعنا الآنى ليخرج بالدر من أحشائه - فيتناولها - دون حساسية أو شعور بالتبعية أو السقوط فى عقدة الشعور بالدونية أمام الأشكال الغربية وتقنياتها - ليتعامل مع ما يناسب خطابه بتلك التقنيات - ولكن بعد إخضاعها لسياق الجماليات الأدبية العربية.. متحرراً من إسار القوالب الجامدة.. منطلقاً مع ما يدور فى ذهنه، مبتدعاً لنفسه تقنياته الخاصة التى يراها تصلح لطرح قضاياه التى تتناول هموم وأحوال الإنسان بوجه عام والإنسان العربى بوجه خاص، فى عوالم تفيض بالجدل والأسئلة والاستفهام، وبلغة عربية فصحى.. ذات إيقاع وموسيقى، وأقرب إلى لغتنا فى عصور فتوتها وازدهارها.. رصينة وذات بهاء.. كاشفة ومبينة فى نفس الوقت، وذات تفاصيل جمالية نتوقف عندها طويلاً...

عبد الغنى داود



• من تأليف وإخراج محمد عشرى يشارك نادى مسرح بورسعيد بمسرحية "ملامحنا" فى المهرجان الختامى لنوادى المسرح.

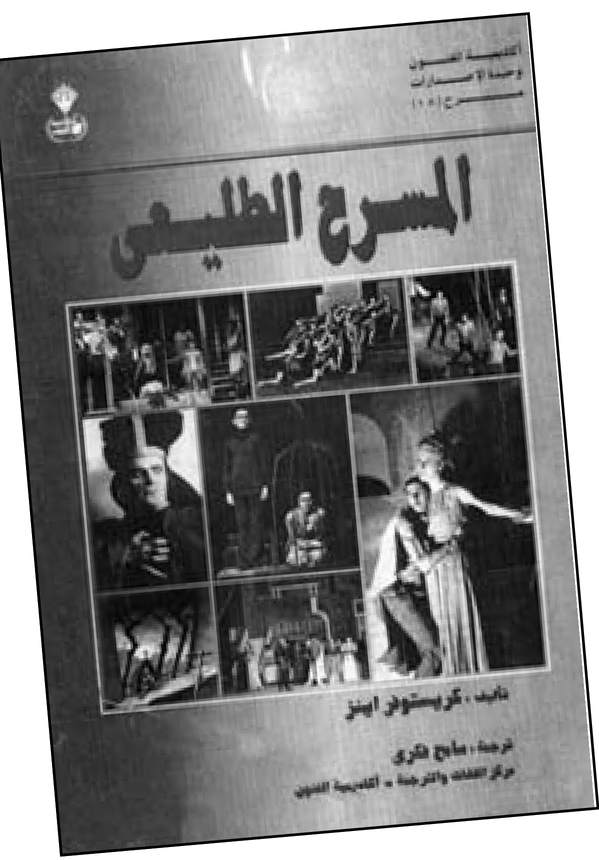


العدد 24 | 24 من ديسمبر 2007

• حاربت الكنيسة منذ القرن السادس الميلادى ولغاية القرن العاشر الميلادى كل أثر للدراما واعتبرت التمثيل وخاصة ممثلى المايم والبانتومايم أو ما يسمّون بالممثلين الجوالين (الجونجلرز) خطرا على مكانة الكنيسة ورجالها وعلى أفكار الناس وأذواقهم، وأن الدراما لا تتفق مع القواعد التى تنادى بها تعاليم الكنيسة.



المسرح الطليعى من الهامش إلى السيادة الشعبية



الكتاب : المسرح الطليعى
المؤلف : كريستوفر إينز
ترجمة : سامح فكرى
الناشر : أكاديمية الفنون



بين أيدينا كتاب تطبيقى فى النقد المسرحى يحتفى بالعرض أكثر من النص.. ويقدم للقارئ العربى صوراً تكاد تكون حية للعروض التى شكلت التوجه الدرامى الطليعى فى بداياته بما لقيته من سخط ورفض جماهيرى، مجسداً أسباب ذلك الرفض المبدئى، ومتتبعاً لمراحل تلاشيه وتقبل الجمهور لهذا النوع من المسرح الذى تربع على قمة الدراما المسرحية العالمية.

توضح مقدمة الكتاب (الفصل الأول) تعريفات المسرح الطليعى والأساس الذى حدد المؤلف بناء عليه كُتاب هذا المسرح والذى يتلخص فى استكناه وسبر الحالات الحلمية، ومستوى العقل الباطن، والغريزة الخاصة بالنفس البشرية، والعودة بالمسرح إلى النزعة البدائية Pri mitvism وخاصة الأشكال الطقوسية والأساطير، مستبعداً مجموعة من الكتاب عن الانتماء لهذا الاتجاه، وهم: ييتس، بيكيت، وكوكتو، وبريتون، وآداموف، وت. إس. إليوت؛ لعدم توفر الأساس الذى وضعه فى كتاباتهم.. وقد نتفق معه حول معظم من ذكرهم لكننا نختلف معه كثيراً حول آداموف وبيكيت.

ويأتى الفصل الثانى، تحت عنوان: "بوليطيقا النزعة البدائية"، متحدثاً عن باختين وباكونين؛ فيستعرض دور مجلة باكونين "لافان جارد1978 فى وضع أساس الاتجاه الطليعى فى المسرح.. ودور باختين بنموذجه الثقافى النقيض المتمثل فى كرنفالات الشارع الشعبية بخصائصه التى تجمع بين الأضداد، مثل: الموت والميلاد والحياة والفصل والوصل، شارحاً العلاقة الوثيقة بين هذا الشكل وبين النزعة البدائية الفوضوية بطقوسها وأساطيرها، ويعرض لنموذجين من هذه الطقوس، الأول: الطقوس الخاصة بالدراما الراقصة لسكان جزيرة بالى. والثانى: العرض الشامانى الروحانى.

وتحت عنوان: "الأحلام والأنماط الأصلية واللاعقلانية" يأتى الفصل الثالث ليتتبع المؤلف هذا العنوان فى أعمال ألفريد جارى مستخلصاً تقنيات مسرحه من خلال تحليله لعروض مسرحيات أوبو الثلاثة، وهى "أوبو ملكاً" 1896 و"أوبو زوجاً مخدوعاً" 1944 و"أوبو عبداً" ..1901

ثم ينتقل إلى أوجست ستريندبرج الذى يراه المؤلف القوة الدافعة للحركات المعادية للمذهب الطبيعى، متناولاً مسرحيته "الطريق إلى دمشق" وانتهى فى تحليله الشيق لها إلى عدم اتفاقه مع الآراء التى تراها مصدراً لكل ملمح تجريبى فى المسرح الحديث، مفنداً أسباب ذلك بموضوعية ووعى، وموضحاً أسبقية "مترلنك" فى استخدام أساليب وتقنيات تجريبية اشتملت عليها مسرحية ستريندبرج.

ومشيراً إلى مصادره الأخرى خاصة تأثره بكتاب "فلسفة اللاوعى" لإدوارد فون هارتمان Eduard Von Hartmann وكتاب "تفسيرالأحلام" لفرويد فى صياغة مسرحيته "الحلم" التى رأى المؤلف أن ستريندبرج اكتشف بمسرحيته هذه الرابطة بين الأحلام والأساطير.

ويعالج فى الفصل الرابع "المسرح العلاجى والوجدانى" ويبدأ بالتعبيرية الألمانية موضحاً إرهاصات ظهور هذا التوجه وتقنياته من خلال تحليله لعدد من العروض المهمة.. ووقف عند كيفية إخراج لونيية لمسرحية "سوناتا الشبح" وآرتو لمسرحية "حلم" لستريندبرج منتقلاً للحديث عن مسرحيات "البشرية" Humanity 1918 و"الجماهير والإنسان" Masses and Man و"الشحاذ" 1912 من منطلق أنها تشكل نموذجاً معبراً عن الكيفية التى تم بها تطوير السمات البنائية الموجودة فى المرحلة التى مثلتها مسرحيات ستريندبرج الحلمية؛ وأخذ يوضح محاولات التعبيريين الوصل بين التجسيد المادى والخارجى والحالات الحلمية الداخلية وبين التعبير والتلقى منتهياً إلى أن محاولة الوصل تلك إنما تؤدى إلى شكل من أشكال الفراغ؛ فالنص محمل بالعاطفة المبالغ فيها بشدة، كذلك فالمعنى الرمزى يصيبه التضخم الشديد؛ حتى أنه يفقد صلته بما هو خاص ليصبح مفرغاً من الدلالة.

ويستعرض بعد ذلك تقنيات وأساليب التمثيل عند الممثل التعبيرى مدعماً ذلك بشرح تفصيلى لأداء أشهر الممثلين التعبيريين مثل إرفين كالسر Ervin Kalser وهانز ساش Hans sach وفريتز كورتنر.. منتقلاً للحديث عن الرقص التوقيعى والسيكودراما، متوقفاً عند إسهامات لايان، وآبيا، ودالكروز، ويونج، وجاكوب.. مقدما تحليله لعروضهم التى تجردت من كلمات اللغة، واستندت إلى مفاهيم الأنماط الأصلية والقصص الأسطورية. ولم يفته أن يشير إلى تقنيات مسرح الارتجال العلاجى عند مورينيو الذى مهد لمسرح آرتو الذى يعقد المؤلف مقارنة بينه وبين عروض المصور أوسكار كوكوشكا المسرحية وانتهى فيها إلى أن عروض آرتو أقل من كتاباته ومن عروض كوكوشكا، معللا ذلك بالتكاليف الباهظة التى تتطلبها عروض آرتو مقابل بساطة عروض الأول مع احتمالها لما يسعى إليه آرتو من تكاليف.

ويكون المؤلف بذلك قد مهد للانتقال إلى الفصل الخامس الذى خصصه لمسرح القسوة عند أنطونين آرتو (النظرية والممارسة).. مقدما لقارئه معلومات قيمة عن كيفية تعامل آرتو مع عروضه بدءا من الملصق الدعائى إلى تعامله مع الجمهور - الذى رصد ردود أفعاله تجاه هذا المسرح - مروراً برؤيته الخاصة للأداء التمثيلى والديكور والرقص.. إلخ. ومشيراً إلى تأثر وتأثير السينما من وفى مسرح آرتو.. منهياً الفصل برأيه فى هذا المسرح الذى يراه "مجهضاً" لم تتح له إمكانيات النجاح، كما أنه فُسر بطريقة خاطئة.

ينتقل بعد ذلك إلى الفصل السادس الذى جاء تحت عنوان: "الطقس وفعل المشاركة" مبتدءاً بالحديث عن جان لوى بارو مؤسس المسرح الشامل مرتكزاً فى ذلك على مفاهيم أستاذه آرتو الذى فتح أمامه الطريق لمعرفة النزعات الصوفية الشرقية والأساطير واليوجا الهندية والكابل، واللغة الجسدية الكونية التى توحد بين الفضاء المسرحى الشامل والحياة الخفية.. وأشار إلى تأثره باتجاهات مغايرة لاتجاه آرتو، مثل تأثره بسارتر وجيرودو، وكذلك ارتباطه بالمؤسسة الاجتماعية بشكل مناقض للمبادئ الأساسية عند آرتو. كذلك ربطه بين المسرح الدينى المقدس ومفهوم المراسم Ceremony وليس الهمجية البدائية كما نجدها عند آرتو، كما اتسم منهج بارو بالانتقائية إذ أخذ عن الكلاسيكيات وتشيكوف ويونسكو وبيكيت وفيدو وجينيه وسام شيبرد..

وكعادة المؤلف ينتقل إلى تحليل عروض بارو مستنبطاً تقنياته كما تتبدى فيها، فيقف على العروض التى أخرجها عن نصوص كلوديل، وإعداده لرواية "تمددت محتضراً" وإخراجه لرواية "المحاكمة" لكافكا 1946 وعرض "ديونيسيوس 69 » منتقلاً إلى الحديث عن نموذج بارو عن المسرح الشامل الذى تطور من خلال عروضه التى قدمها فى الخمسينيات والستينيات.. كما تحدث عن أساليب الأداء التمثيلى فى هذا المسرح.

وينتقل المؤلف إلى تحليل أعمال ليندسى كيمب المتأثر بآرتو وجينيه.. ويرى أن عرض "الزهور" المعد عن رواية جينيه - التى كتبها كسيرة ذاتية له - عرض يجمع تقنيات مسرح كيمب من مشاهد الجنس الجماعية والاغتصاب والشذوذ والصلب والقسوة الروحية فى تعمد لاستثارة الجمهور حسياً وانفعالياً وأخلاقياً وإدراكياً فى تحد صارخ لمعايير السلوك الاجتماعى.

ويأخذنا الكتاب إلى جولة فى عالم "الأسطورة والمعامل المسرحية" فى فصله الثامن، متناولاً أعمال بيتر بروك، فيقف على إخراجه المثير لمسرحيات أمريكية مثل مسرحية آرثر ميلر "مشهد من الجسر"، أو مسرحية تينيسى ويليامز "قطة فوق صفيح ساخن" بما تضمنتاه من مشاهد ماجنة وعنيفة..

ثم يقدم وصفاً لكيفية تدريب بروك للممثلين ولأدائهم فى العروض ودور الديكور وبقية عناصر العرض فى خدمة النوع المسرحى الذى يرمى إليه بروك والذى أخذ خطواته الأولى بعودته إلى الجذور البدائية وتكوينه لفرقة متعددة الجنسيات، وذلك من الجزائر مروراً بنيجيريا ودالهومى ومالى، وتعمد تقديم عروضه لجماهير لا تعرف المسرح حتى يتمكن من تشكيل وتطوير مفردات مسرحية أساسية ومن ثم كونية..

ستريندبرج زعيم الحركات المعادية للمذهب الطبيعى

مسرح «أرتو» تم تفسيره بطريقة خاطئة ولم تتح له إمكانات النجاح

أعمال فرناندو آربال اتسمت بالمبالغة والتطرف الخلقى والدينى والفجاجة والعلاقات الإيروطيقية السادية

وإن كانت أهداف بروك ذات طابع إشكالى، ويرجع هذا الإشكال إلى أن محاولات استخلاص الدلالة من هذه العروض على المستوى الميثولوجى قد لا يتمخض عنها الكثير.

وتحت عنوان: "مذاهب علمانية وروحانية جسدية" ينتقل بنا الكتاب إلى جيرزى جروتوفسكى ومسرحه - النقيض مشيراً إلى أنه رغم اتفاقه وبروك فى الكثير من التقنيات والمصطلحات والمصادر، مثل "مسرح الجذور" و"الخشبة الفارغة" عند بروك، و"المسرح الفقير" و"مسرح المصادر" عند جروتوفسكى، إلا أنهما مختلفان من حيث الهدف؛ ففى حين اهتم بروك بالبحث عن الأنماط الأسطورية ركز جروتوفسكى على العلاج الروحى متكئا على القوالب الطقسية بدلاً من المادة الأسطورية ذاتها.

ثم يعرض فى عجالة لأوجه التلاقى والاختلاف بين جينيه وجروتوفسكى منتقلاً للحديث باستفاضة عن المسرح المعملى الذى أسسه جروتوفسكى عام 1960 بهدف القيام بأبحاث تركز على أصول التواصل المسرحى.. وبعد أن يتناول عروضه بالتحليل يخلص إلى أن عرض "الأمير الراسخ" يعد تجسيداً كاملاً لمنهجه؛ ففيه استطاع الممثلون اجتياز الحواجز النفسية ليبلغوا مفارقة الذات معتمدين على تنامى الأدوار من خلال الارتجال، وعرى الطبيعة الروحية الكامنة فى الإنسان وذلك من خلال التضحية بالجسد، كما كان تأكيداً وتبريراً عمليا لمعظم مصطلحاته مثل: "فعل الضعة" و"القداسة العلمانية"، و"التقطير والمناقضة ..

ثم يقف باستفاضة عند الأساليب التى اتبعها جروتوفسكى لتحقيق الهدف العلاجى النفسى - فى مشروعاته البارا مسرحية - كأن يجلس المتفرجون فوق مقاعد معينة؛ بحيث يشعر كل شخص بأنه وحيد كما فى عرض Apocelypsis ثم تطور طرق العلاج المسرحى فى مجموعة مشروعات خاصة لتكون عن طريق التمثيل فى أجواء محددة تستمر لمدة أسبوع ترتكز على تقديم صور طقوسية تقوم على مفارقة الذات وإلى خلق طقوس من شأنها أن تعيد ولادة المشاركين فيها..

ثم ينتقل إلى آريان منوشكين المخرجة الطليعية التى مزجت بتميز بين مسرح شكسبير وأسلوب العرض الآسيوى متتبعاً عروضها بداية من "حلم ليلة صيف" 1968 وحتى تقديمها لعروض آسيوية مثل "سيهانوك" مروراً بعروضها الشكسبيرية المعدلة..

وينهى كتابه موضحاً كيفية تحول المسرح الطليعى من مسرح هامشى مهاجم أو منبوذ من معظم الجماهير إلى السيادة والشعبية على يد يوجين أونيل، ويوجين يونسكو، وسام شيبرد، مقدماً تحليلاً لأهم عروضهم وموضحاً لتقنياتهم.. منتقلاً إلى الفرق الطليعية الصغيرة المتنقلة متناولاً بعض أعمالها بالتحليل والوصف الممتع قبل أن ينهى كتابه بالحديث عن الإعداد التجارى والمهرجانات الثقافية لنوع مسرحى أصبح هو الأرفع والسائد عالمياً.



محمد حسن جبر

• مسرح قصر ثقافة دمياط الجديدة يستضيف فعاليات المهرجان الختامى لنوادى المسرح خلال فبراير القادم.



• الألوان المستخدمة عند الإغريق كانت ألوانًا لها دلالاتها فعلى سبيل المثال: الأصفر والأحمر هما لونا الفتيان، واللون الأبيض هو لون الرقيق والكاهنات، والأسود الرمادى لون الطفيليين، والأزرق لون المسنين. والأبيض ذو الأهداف المزركشة هو للوريثات، وقميص ورداء مبرقشان للقوادين.

غنيمى هلال.. يقارن بين مسرح شوقى والشرقاوى واستلهامهما للتاريخ

يحتوى هذا الكتاب على مجموعة دراسات تتبع فيها الكاتب النشاط المسرحى بالنقد والتحليل، مبتعداً عن المنهج المذهبى الذى ينظر إلى المسرحيات من وجهة نظر واحدة، أو الطريقة التقريرية فى إطلاق الأحكام التى تتسم بالجمود والتجريد والرتابة على العمل الأدبى، والتى تصلح للكلام عن كل المسرحيات فى كل العصور.

المنهج الوصفى

لقد حرص د. غنيمى هلال على اتباع أسس يتألف من مجموعها المنهج الذى يتبعه، والذى يبدأ بدرس المسرحيات دراسة وصفية تقوم على التفسير والشرح، ونتيجة لذلك يكون النقد تثقيفاً وإسهاماً فى التوجيه الأدبى العام.

ولكى يتحقق هذا لابد من دعم المنهج الوصفى بالوعى التاريخى الجمالى بغرض دعم الصلة بين الماضى القومى والعالمى بالحاضر، وهو ما يدفعنا إلى ضرورة الإلمام بالنقد المقارن فى حدود ما تمليه طبيعة النص.

مصادر شوقى فى مصرع كليوباترا

تعد قصة كليوباترا من القصص المثيرة للخيال والدافعة إلى طرحها إبداعياً برؤى مختلفة. وقد ألفت فى هذا الموضوع مسرحيات كثيرة فى مختلف الآداب، منها: خمس عشرة مسرحية فرنسية، وما لا يقل عن ست مسرحيات إنجليزية، وأربع إيطالية.. وفى أدبنا الحديث كان لشوقى فضل البدء بالإسهام فى هذا الموضوع الذى كان قد صار عالمياً، بما يعنى أن شوقى كان مسبوقاً فى هذا الموضوع بكتاب كثيرين أشهرهم شكسبير فى مسرحيته «أنطونى وكليوباترا» حوالى عام 1607.

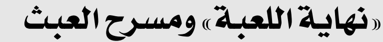
ولا شك أن هذه الأعمال السابقة كانت من أهم دوافع شوقى لطرح الموضوع مرة أخرى، رداً على الصورة السلبية لكليوباترا التى رسمها هؤلاء الكتّاب الذين صوروها فى صورة امرأة شهوانية، خائنة، ومخادعة وجعلوا من هذه الصورة دليلاً على الشخصية الشرقية عموماً؛ ويصف د. غنيمى هذا التأثر بأنه تأثر بالسلب ويتتبع ما بين مسرحية شوقى وغيرها من المسرحيات من صلات خفية على مدار الدراسة.



الكتاب: فى النقد المسرحى
المؤلف: د. محمد غنيمى هلال
الناشر: دار العودة - بيروت

سجناء ألتونا

يستعرض الكاتب فى هذه الدراسة أزمة الضمير العالمى فى مسرحية سارتر «سجناء ألتونا» التى تستعرض حياة أسرة ألمانية تمتلك مصنعاً كبيراً للسفن، وعلى الرغم من اعتيادية الموضوع فإن سارتر قد حاول ربطه بأجواء الحرب العالمية الثانية وصعود النازية وانخداع البعض بها أو خضوعه لقهرها، وقد كان الابن الأكبر فى هذه الأسرة هو ممثل الشعور بأزمة الضمير إزاء طبيعة العصر المادى الذى يقوم على التسلط والجبروت. وتتفق المسرحية فى هذا مع معظم الآداب العالمية المعاصرة التى تؤمن - خاصة عند الوجوديين - بأن الوعى الصادق بالموقف حتى فى أحلك حالاته هو أول خطوات التحكم فيه.



«نهاية اللعبة» ومسرح العبث

«نهاية اللعبة» هى مسرحية الكاتب الأيرلندى الأصل صمويل بيكيت وتمثل فاتحة للتيار المسرحى الذى عرف بمسرح العبث أو مسرح اللامعقول الذى يستعين بالإيحاءات الفرويدية كالأحلام كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقى كأقيسة المغالطة.

وشخصيات «نهاية اللعبة» تحركها خيوط مجهولة كما تبدو معزولة الوعى بعضها عن بعض، وهى: «هام» القعيد الضرير وخادمه «كلوف» المتصلب الساقين والأب «ناج» والأم «نيل» فى صندوقى قمامة. قد قطعت سيقانهما وبهما بقية حياة لن تلبث أن تنتهى فى مجرى المسرحية.

ويسيطر على المسرحية الإحساس بالسأم والغربة ولا جدوى الحياة، ولا شك أن هذا التشاؤم الذى يسود هذا النوع من المسرحيات هو بمثابة دق الأجراس، وهذا ما يجب أن نأخذه مأخذ الجد حين نقرأ أو نشاهد مثل هذه المسرحيات واضعين فى حسباننا وعى الجمهور ودرجة ثقافته وتصحبه بشرح يبين وجه الإفادة منه فنياً وإنسانياً.

مسرحية «جميلة»

لا أدرى كيف غيب النقد الدور الرائد الذى قام به عبد الرحمن الشرقاوى فى ريادة الشعر الحر أو كتابة المسرحية الشعرية؟!، ولعل هذا هو ما حث د. غنيمى هلال للوقوف نقدياً أمام مسرحيته «جميلة» التى تصور بطولة المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد، لكنه - فى البداية - يلقى نظرة عامة على المسرح الشعرى، ويرى أن للشعر فى المسرح تاريخاً أعرق من تاريخ النثر، ثم يقارن بين مسرح شوقى ومسرح الشرقاوى فى تعاملهما مع المادة التاريخية، فيرى أن الغنائية هى سمة مسرح شوقى فى حين كانت الخطابية والمباشرة الملمح الرئيسى فى مسرحية «جميلة»، فعمار - على سبيل المثال - كان يخطب أكثر مما يتوجه إلى رفاقه بالحديث، كما أن منبع الأخطاء فى الحوار الدرامى هو المحالة الخاطئة فى نقل الواقع بدعوى أن هذا الواقع مطابق لمفهوم الواقعية فى الأدب. ويستخلص من كل ذلك أن النثر الجيد خير من الشعر الردىء فى الوظيفة الدرامية، والغنائية أقل خطورة من الخطابية التى كثيراً ما وقع فيها الشرقاوى.

لعبة الحب وموضوعات أخرى

يستعرض د. غنيمى فى الدراسات اللاحقة مسرحيات متنوعة ومختلفة فى بنائها مثل «لعبة الحب» لرشاد رشدى ويناقش من خلالها موضوع الجنس فى الأدب، وكذلك مسرحية «جبهة الغيب» لبشر فارس التى ظهرت عام 1960 بعد مسرحيته الأولى «مفترق الطريق» عام 1938، وقد اشتهر بشر فارس بشعره الرمزى وكتابته لقصيدة النثر حتى أن د. محمد فتوح أحمد قد وصفه بأنه من الرواد المجهولين لقصيدة النثر، وقد انعكس ذلك على بناء «جبهة الغيب» التى تخلو من أى تحديد للزمان والمكان سوى الجبل الشاهق والسفح الأخضر دونه، والحدث غائم يدور حول أسطورة صعود ملمح إلى أعلى الجبل، وتفتتح المسرحية بشخصية «فدا» الذى يحث تلميذه «هادى» على الصعود، كما تظهر «زينة» التى تتعاون مع «فدا» فى مغامرته، لكن المسرحية تنتهى بسقوط «فدا» من أعلى الجبل ميتاً. إن المسرحية تصوير لرغبة الإنسان فى الاتصال بالمطلق وعجزه عن تحقيق هذا الهدف.

كما يتعرض الكتاب لمسرحية «إفيجينيا» لإسماعيل البنهاوى وهى تصور موضوع التضحية بإفيجينيا فى الأساطير اليونانية وتتكون من ثلاثة فصول تبدو من خلالها أصالة المؤلف فى أنه لم يتبع الكتاب الغربيين مثل راسين أو يوربيدس بل كان أقرب إلى الأسطورة الأصلية.

ثم يختتم د. غنيمى كتابه بعرض كتاب عن حياة بريشت بوصفه رائد المسرح الحديث.

إن هذا الكتاب - كما هو الحال مع مؤلفات د. محمد غنيمى هلال جميعها - يعمق نظرتنا للأدب المسرحى ويستعرض فى بعض فصوله مسرحيات طواها النسيان رغم أهميتها الفنية والتاريخية.



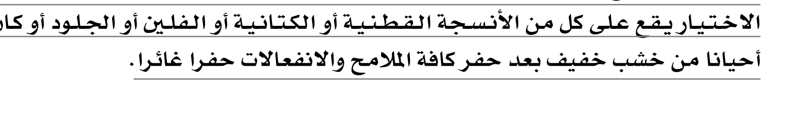
د. محمد السيد إسماعيل

جورج فيدو فى المركز القومى للمسرح

عندما نقرأ مسرحية تمتعنا. نفهم عالمنا. إننا نرى انعكاسًا ليس بليدًا لذواتنا، التى ربما لسبب أو لآخر، قد أصابها التبلد.. نتطابق مع شخصياتها، فنصحو وكأننا كنا فى غفوة.. يهتف فى داخلنا هاتف: "لقد كنت أدرك هذا الشىء، أمّا الآن، فإننى أعرفه "ثم سرعان ما ينساب شلال من الأفكار.. أفكار هى من لحم ودم، ولحم ونار، وأكسجين!، إنها وقود الشخصيات التى نراها، ضمن عملية تكتشف، وتعيد اكتشاف العالم.. وهكذا إلى ما لا نهاية..

هذه هى كلمة الغلاف التى يضعها د. سامح مهران على ظهر أغلفة سلسلة "روائع المسرح العالمى" التى يصدرها المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، والتى أصدرت حتى الآن عشرين عنوانًا لكبار كتاب المسرح العالمى (قديمًا وحديثًا)، والتى صدر منها مؤخرًا، ضمن إصدارات هذا العام 2007 الجزء الثالث والرابع من الأعمال الكاملة للكاتب الفرنسى "جورج فيدو" بتقديم: مارسيل آشار، ترجمة د. إبراهيم حمادة. يحتوى الجزآن على تسع مسرحيات، تتراوح ما بين الفصل الواحد، والأربعة فصول، وهى: "من النافذة، ليونى تضع قبل الموعد، الشك (الفار بيلعب فى عبى)، فندق الحرية (لوكاندة الفردوس) ويحتويها الجزء الثالث، أمّا الجزء الرابع فيضم مسرحيات: "إنها سيدة من الطبقة الراقية، نام. نام. نام، الدور عليك، ندّى شَربه للولد، لا أخون زوجتى"، وقد أحسن د. إبراهيم حمادة صنعاً حين استخدم فى ترجمته لهذه المسرحيات العامية والفصحى، وفى الحالين جاءت الترجمة حيَّة، كأنما كتبت المسرحيات بهذه اللغة.

• ضمن عروض نوادى المسرح لهذا العام يقدم نادى المحلة مسرحية "ثم نبدأ فى الرقص" تأليف طارق عمار وإخراج خالد عبد السلام.


● أما عن تصنيع الأقنعة فقد جرت العادة على استخدام مواد ليست ثقيلة على الرأس فكان الاختيار يقع على كل من الأنسجة القطنية أو الكتانية أو الفلين أو الجلود أو كان يصنع أحيانا من خشب خفيف بعد حفر كافة الملامح والانفعالات حفرا غائرا.



عونى المصرى.. صفق له الجمهور فأخرجه من المأزق

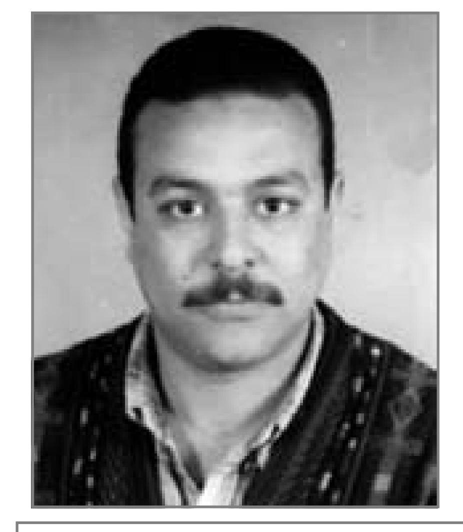
إنه عونى المصرى خريج الآثار الذى عشق المسرح فأصبح عضواً فى فرقة القليوبية المسرحية، ورغم رفضه فى البداية الاشتراك فى التمثيل المسرحى عندما دعاه أحد زملائه، لذلك فإنه اشترك فى مسرحية "السوس" فى مركز الفنون بالشباب والرياضة ومن بعدها أحب اللعبة وأصبح المسرح يشكل جزءاً كبيراً من شخصيته، وقد علّمه المسرح أن يتعامل مع المواقف الصعبة التى تواجهه فى الحياة، فالتمثيل يتيح للممثل أن يعيش أكثر من شخصية.

بدأ مشواره 1994 قدم خلالها إحدى عشرة مسرحية منها "الزبالين - السلطانية - رسائل قاضى أشبيلية" وآخرها مسرحية "المجنون".

ترك دور "زعيط" فى مسرحية "السلطانية" علامة فى مشواره حيث كان يقدم شخصية "قطز" "تمثيل داخل التمثيل"، لذلك أحس بأنه أقوى الأدوار التى أدّاها.

امتد نشاطه خارج الفرقة القومية، فاشترك فى مسرحية "رقصة العفاريت" تأليف محمود أبو دومة وإخراج محمد بحيرى بنادى المسرح ببنها.

وعن أسوأ موقف قابله أثناء أدائه على المسرح عندما كان يشارك فى عرض مسرحية مكونة من خمسة مشاهد بينهم مشهدان متشابهان فى الحوار فقدم المشهد الأخير قبل الأول، وعندما أدرك أنه أخطأ سكت، فصفق له الجمهور، فعاد إلى الكلام مرة أخرى وخرج من المأزق.





خلف فرج يتمنى العرض على مسارح الدولة

خلف فرج إقلاديوس، ممثل من جنوب مصر، وعضو بفرقة بيت ثقافة جرجا المسرحية، شارك فى العديد من العروض المسرحية منها "الدخان"، "كاسك يا وطن" تأليف محمد الماغوط وإخراج أحمد تاج الدين، "انتو فين يا عرب" تأليف مصلح محمد وإخراج أسامة بدر الدين، وقدمت هذه المسرحية على مسرح قصر ثقافة سوهاج بمشاركة الممثلين نجاتى عوض وجمال غريب ومؤمن جمعة ولاقت نجاحاً جماهيرياً كبيراً. خلف حاصل على بكالوريوس إدارة الأعمال، ويتمنى الالتحاق بمعهد الفنون المسرحية، حتى يصقل موهبته بالدراسة الأكاديمية، لذا يتمنى من "مسرحنا" تغطية أخبار أكاديمية الفنون ومتابعة أنشطتها خاصة فيما يتعلق بالنشاط المسرحى وميعاد التقديم للدراسة بالمعهد.

كما يرجو من "مسرحنا" دعم فرق قصور الثقافة المسرحية لتقديم عروضها فى مسارح الدولة بالقاهرة، لتشجيعها وتقديم مواهبها بالشكل الأفضل، خاصة فى ظل التطور الملحوظ فى مسارح الدولة، ومرونة سياسة مديرها د. أشرف زكى، كما يرجو أيضاً أن يسمح "قصر ثقافة السينما" ومديره الفنان تامر عبد المنعم، باستضافة فرق الثقافة الجماهيرية، وتشجيع عروضها.

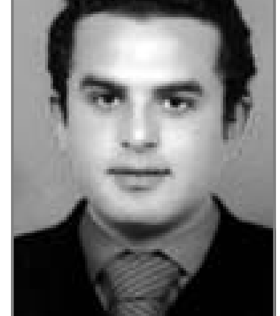
محمود الحلوانى



بدأ إبراهيم مشواره الفنى فى مسرح الجامعة العمالية بالإسكندرية حيث قام بالتمثيل فى مسرحية "أزمة شرف" وعندها ارتبط ارتباطا شديداً بالمسرح وانضم هو وزملاؤه للعمل فى مسرح الحزب الوطنى وعندها التقى باثنين من أصدقائه أحمد على ومحمود حمدان ليكونوا ثلاثياً كوميدياً على طريقة ثلاثى أضواء المسرح وأثنى على ذلك الثلاثى الفنان الكوميدى الكبير سمير غانم وبعدها تعرفوا بالمخرج الراحل "محمود أبو جليلة" ليشاركوا كثلاثى فى أعمال "لولو والجن توتو" و "سوسو أكاديمى".

وقام إبراهيم بالعمل فى الإسكندرية مع عدة مخرجين منهم عصام بدوى، ثم استكمل السمان دراسته فى كلية التربية جامعة قناة السويس حيث قام بإخراج إحدى المسرحيات هناك وبعد





زياد يوسف



أحمد تعلب.. من نادى الأدب إلى الخشبة

أخذه سحر المسرح من نادى الأدب - حيث كان يحضر ندواته باعتباره شاعراً - إلى قاعة المسرح، وما يدور على خشبته.. وظل يواظب على حضور بروفات الفرقة بقصر الثقافة حتى التحق بها، فكانت بدايته الحقيقية فى المسرح التى أسلمته بعد ذلك إلى الفرقة القومية بالمنوفية ليشارك فى «القدس فى عيون مصرية» إخراج طلعت الدمرداش، «الحرافيش» و«الطوق والإسورة» لسامى طه، «اللعب فى الممنوع» لحسن عبده، و«ملحمة السراب» لحسنى أبو جويلة، و«مقامات المنحوس» مع المخرج جمال عبد المطلب، «الظهر الأحمر وسبت الكرامة» للمخرج يوسف النقيب.

وفى كلية الحقوق أتاح له المسرح الجامعى أن يطل على موهبته من نافذة أخرى فقدم من خلاله عدداً من العروض المختلفة مثل: «هاملت» إخراج أحمد عباس، «هلاوس شكسبيرية» إخراج شريف صبحى، «وقت سيىء يا على» و«العامرية» من إخراج عادل عواجة.. ويشارك هذا العام كمخرج منفذ فى عرض «المشهد الأخير من مأساة فويستك» من إخراج مصطفى مراد.

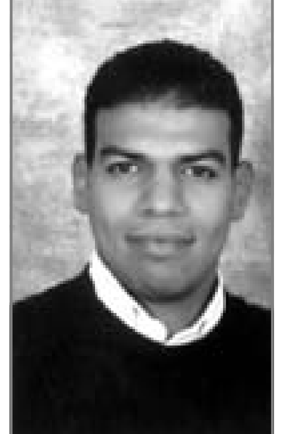
أحمد تعلب حصل على جائزة أفضل ممثل ثالث عن عرض «الظهر 13» وهو مازال يحلم بأن يؤدى دوراً يحقق له مساحة أكبر من الإشباع كممثل.. كما يتمنى أن يلعب كل الأدوار حتى يكتشف مواهبه كلها.



أيمن حمدى.. يلعب بالخيال فى الظل

كان يحلم بأن يصمم عرائس مختلفة عما يراها حوله، وما إن انتهى من دراسته فى الخدمة الاجتماعية حتى شارك فى تأسيس بعض فرق خيال الظل مثل "ومضة" لصاحبها "نبيل بهجت" وفرقة "مانيتون" لـ "محمد كريم"، كما انتهى الآن من تأسيس فرقة المركز القومى لثقافة الطفل لخيال الظل، وأصبح المسئول عن عروض مسرح الطفل والمشرف على ورشة خيال الظل والعرائس





تأليف "جونا" الكاتبة الفرنسية، ضمن برنامج منظمة بلان فى القرى والأماكن العشوائية.

أقام أيمن أول معرض فى الشرق الأوسط لعرائس خيال الظل والأراجوز فى مركز الهناجر، بالاشتراك مع منظمة اليونسكو وقدم من تصميمه 120 عروسة من مختلف أنواع العرائس فى مسرح خيال الظل، كما يمارس تصميم العرائس للأطفال فى قناة Smail الفضائية ويشرف على ورشة تصنيع العرائس فى الحديقة الثقافية بالسيدة زينب التابعة للمركز القومى لثقافة الطفل.. وبعد انتهائه مؤخراً من عرض "لعبة الغولة" تأليف محمد حسن عبد الحافظ والذى تم تقديمه فى أعياد الطفولة.. يفكر أيمن حمدى فى وضع تصور جديد لما يجب أن تكون عليه حالة مسرح خيال الظل فى مصر.. ويحلم بأن يكون فى مصر دراسة فعلية حقيقية لفن العرائس.

عفت بركات



● الفنانة حنان شوقى اعتذرت عن المشاركة فى مسرحية "سفروت" للمخرج مصطفى الصغير، لخلاف على الأجر.

• إن القناع فى العرض المسرحى الإغريقى له أهمية رئيسية ووظيفة مزدوجة: تزيينية ورمزية، حيث قدم الباحثون فرضية تقول بضرورة إظهار الممثل فى حجم أضخم من العادى إضافة إلى تضخيم صوت الممثل لكى يطرق بصوته آذان المشاهدين من خلال فتحة الفم الواسعة للقناع.

ريـــا وسكينـــة




ريا وسكينة

و مشهد من الفيلم

لا يجهل أحد أسمى "ريا وسكينة" وهما سفاحتا الإسكندرية، اللتان روعتا بجرائمهما الثغر منذ سنوات طويلة وقد نفذ فيهما حكم الإعدام.

وقد تراءى لنجيب الريحاني أن ذاك أن يؤلف رواية بهذا الاسم "ريا وسكينة" وأن يبين في هذه الرواية بعض الأساليب التي كانت تتبعها تلك العصابة.

اتخذ نجيب لنفسه دور "حسب الله" وهو أحد الشركاء المجرمين وأسند إلى بديعة مصابني دور إحدى الضحايا، وكان موضوع الرواية يقضي بأن ينقض "حسب الله" على فريسته هذه فيقتلها خنقًا، وقد مثلت الرواية بمصر مرات عديدة فنجحت، ثم سافرت فرقة الريحاني في رحلة إلى الأقطار السورية، وتوقفت في طريقها "بحيفا" وأعلنت عن تمثيل رواية "ريا وسكينة".

وفي أثناء التمثيل واندماج نجيب في دور القاتل المتعطش لسفك الدماء وظهور بديعة في ثوب الضحية المغلوبة على أمرها المستجيرة من ذلك البطش الذي نزل بها فنادت بديعة بأعلى صوتها –كما يتطلب دورها في الرواية –قائلة "يا ناس ما فيش حد يرحمني من أيدين الوحش ده؟" وما كادت بديعة تنطق بتلك الجملة حتى غلا الدم في رأس أحد المتفرجين وصاح بأعلى صوته قائلا "أرجع يا زلمة وحياة اللي في سماه مانك طالع من هون إلا متقوّص (أي مقتول)" وأخرج مسدسه وأطلق النار على نجيب، الذي ما كاد يسمع صوت الطلق حتى ولي الأدبار وترك بديعة وحدها في المسرح مقسمًا بأغلظ الأيمان أنه لن يظهر على المسرح في تلك الليلة ولن يمثل الرواية مرة أخرى.

وقد بر نجيب بقسمه ودفنت الرواية منذ تلك الفترة.






منزل ريا وسكينة

• بعد تصويرها تليفزيونيا، توقف عرض مسرحية "الإسكافى ملكا" على خشبة المسرح القومى.

مجرد بروفة

يكاد المريب!!

يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

كنت عضواً فى الأمانة العامة للمؤتمر العلمى للمسرح فى الأقاليم.. اختارونى عندما كانوا راضين عنى.. حضرت بعض الاجتماعات وزهقت.. الجلسة تستمر أكثر من أربع ساعات، وأحياناً خمس أو ست ساعات، تُطرح خلالها أفكار عميقة «لا تودى ولا تجيب».. لا تظننى كارهاً للأفكار العميقة.. أنا أحبها ومرة كتبت عنها قصيدة.. لكن مشكلتى معها أنها تبدو دائماً محلقة فى سماوات الخيال بعيداً عن أرض الواقع وأخوك لديه «فوبيا» الأماكن المرتفعة!!

دعونى لحضور المؤتمر واعتذرت وقلت: إن زوجتى على وشك الولادة لكنها لم تلد حتى الآن.. «ادعوا لها ربنا ينتعها بالسلامة».. اعتذارى فى الواقع بسبب أن المقدمات - جلسات الأفكار العميقة - لم تكن تنذر بنتائج جيدة.

الذين حضروا المؤتمر قالوا: إن «فىّ شىء لله»، وإن الوالدة داعية لى، فما حدث خلال المؤتمر لا يسر عدواً ولا حبيباً.. أبحاث متعجلة.. ومعقبون متغيبون.. ومشاركون لا يعلمون أنهم مشاركون.. وأشياء من تحت لتحت.. وباحث عنوان بحثه كان «المسرح المصرى» غيروه إلى «المسرح الإقليمى» ليمشى مع عنوان المؤتمر..

ونفس هذا الباحث جاءوا به بطريقة عجيبة.. اكتشفوا أنه مشارك فى عرض «ست الحسن» الذى سيقدم خلال المؤتمر ولديه بحث فقالوا نضمه للمؤتمر.. وقال البعض إنهم أشركوه فى جلسات الأبحاث ليترقى بهذا البحث!!.. مهزلة والله.

دعك من هذه المهزلة فمثلها وأكثر يحدث فى كل المؤتمرات، لكن الشىء المستفز هو تلك الجلسة التى هبطت على المؤتمر بالبراشوت، مثلما يهبط المخرجون على فرق الأقاليم، وأضيفت فى الوقت الضائع لمناقشة مشروع مسرح الجرن، ولا أدرى لماذا قالوا إنهم لا يقصدون بهذه الجلسة التآمر على المشروع.. لم يتهمهم أحد بذلك، فمن حقهم أن يناقشوا أى شىء.. هل يكاد المريب يقول خذونى؟!

لست فى معرض الدفاع عن مشروع مسرح الجرن، وما سمعته عن أداء المخرج أحمد إسماعيل المشرف على المشروع خلال الجلسة لم يعجبنى.. قالوا إن أداءه كان سيئاً.. لم أقرأ المشروع بعد وليس من حقى أن أفتى دون علم، كل ما وصلنى أن رئيس الهيئة الفنان د. أحمد نوار حصل على موافقة الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة على المشروع، وتقرر رصد خمسة ملايين جنيه من ميزانية الباب الثالث لدعمه، وسمعت أيضاً أن سبعة محافظين خصصوا سبع قطع أراض للمشروع.. شكراً للوزير وللمحافظين.. فالمشروع، كما قالوا، يهدف إلى إعادة صياغة الإنسان المصرى.. الإنسان المصرى يحتاج فعلاً إلى إعادة صياغة.

إذن هناك مكاسب جيدة حققها المشروع قبل بدايته تقتضى الوقوف بجانبه ومساندته وتقويمه إذا لزم الأمر.. فهو ليس ملك أحمد إسماعيل ولا الهيئة ولا الوزارة.. هو ملك الناس الذين من حقهم - بعيداً عن أية حساسيات أو حسابات - أن يطرحوا حوله ما شاءوا من آراء، ولكن ليس قبل أن يقرأوه قراءة جيدة ثم يوجهون الدعوة لصاحب فكرته لعرضه ومناقشته معه بهدوء بعيداً عن أية ترتيبات. أما أن يقرروا مناقشة المشروع من السماع فقط، فهو أمر غير مستحسن بالمرة..

أقول ذلك وقد فتحنا صفحات «مسرحنا» لمناقشة المشروع وشن د. سيد الإمام هجوماً كاسحاً عليه، ورد عليه أحمد إسماعيل، أى أننا لا ننحاز لطرف ضد الآخر، وما يهمنا فقط هو المصلحة العامة وليس الأشخاص.. البعض قال: إن إدارة المسرح تعتقد أن هذا المشروع جزء من اختصاصها وتم سحبه منها، وأنا لا أصدق أن الإدارة - وهى على قدر كبير من الذكاء - تسعى لأى صدام وتحشد الناس للانتصار لرأيها، والبعض قال: إن بعض أصحاب توكيل مسرح القرية غاضبون لأن أحداً لم يدعهم للمشاركة فى المشروع وجاءت بهم الإدارة ليشكلوا رأياً عاماً ضد المشروع، كل هذا لا أصدقه ولا أعيره أى اهتمام.

ما يهمنى أن ما سمعته عن الجلسة التى ناقشت هذا المشروع والمهازل التى جرت خلالها.. «زعلنى» جداً.. شكراً لمن رتبوا كل شىء.. وشكراً لمن عادوا وأعلنوا تأييدهم للمشروع، وتكاتفهم حوله.. حوله وليس ضده.. وإن كان إعلانهم هذا قد جاء بسبب أن قيادة الهيئة موافقة على المشروع وليس بسبب أنهم يأملون فى المشروع خيراً.. وهو إعلان ملتبس.. كفانا الله شر الالتباس والملتبسين!!

فينالة

عاطف ويلسون .. دفتر حكايات عن نجوم زمان

فى ذهنه «ألبوم» يضم صوراً وحكايات لنجوم كبار كانت أسماؤهم تضىء مداخل المسارح وتتصدر الأفيشات، بينما يقبع اسمه فى ذيل «البامفلت» كملاحظ إكسسوار فنى.

تنقل «عاطف ويلسون» بين مسارح محمد فريد، والسلام، والقومى خلال سنوات عمله التى جاوزت الأربعين عاماً، عمل خلالها «ريجيسير» إلى جانب عمله الأصلى مما أتاح له فى أحيان كثيرة دخول بيوت هؤلاء النجوم والاقتراب من مناطق إنسانية خاصة فى حياتهم.

صفحات «ألبوم» ويلسون تتفاوت أحجامها، كما تتفاوت مساحات الحنين بداخله لأصحابها الذين رحلوا عن عالمنا وبقيت ذكراهم فى القلوب.

«على راحته».. يقلب ويلسون ألبومه الخاص ليتوقف عند صفحة النجم الراحل كرم مطاوع، والذى يصفه بأنه كان شخصين: الأول طفل صغير شديد الرقة والإنسانية، أما الثانى فمخرج حازم جداً لا يقبل الهفوات.

يتذكر ويلسون عندما عمل مع كرم فى مسرحية «زواج على ورقة طلاق» وكيف كان لا يتردد فى تحويل أى ممثل يتأخر عن البروفة أو يغيب عنها للتحقيق.. وهو ما حدث مثلاً مع «فاروق نجيب» الذى غاب عن إحدى بروفات «الترابيزة»، وعندما سأل عنه كرم قالوا له إنه «زوغ» عشان عنده إذاعة.

الوجه الآخر لكرم يكشفه ويلسون فى حكايته الثانية عنه والتى يرويها ضاحكاً: رزقت بطفلة أثناء عملى معه فأخبرنى أنه سيعطينى خمسين قرشاً كل يوم.. وعندما كان ينسى كنت أذهب إليه وأقول له بصوت مرتفع أمام كل الفنانين «فين اللى عليك» فيسألنى «مين اللى سلّطك علىّ» فأرد عليه «مدام

السيد راضى دبر لى ثمن «فيسبا» بدلاً من موتوسيكلى المسروق



كرم مطاوع كان شخصين يتحركان فى الحياة

سهير» - يعنى سهير المرشدى زوجة كرم مطاوع وقتها - هى التى قالت لى روح قول له فين اللى عليك قدام الفنانين وأنا أعطيك جنيهين!!

ويقلب ويلسون فى ألبوم الذكريات متجاوزاً عدداً من صفحاته ليتوقف عند النجمين الشقيقين حمدى وعبد الله غيث واللذين يصفهما بأنهما «من بيت عُمد» ليقول: كانا متماسكين جداً، وكان عبد الله يفهم العامل منا بنظرة عين، ولا يحمله فوق طاقته.. وقد عملت معهما فى مسرحية بعنوان «ملك يبحث عن وظيفة»..

وفى ألبوم «عاطف» وقلبه يحتل المخرج «السيد راضى» مساحة لا ينافسه فيها أحد.. عشرات المواقف تبدت فيها أصالة معدن راضى ونبل أخلاقه يحفظها ويلسون ولا يكف عن ترديدها بامتنان شديد.

يحكى عاطف قائلاً: ذات يوم تركت موتوسيكلاً كنت اشتريته بـ «فلوس سلف» عند باب المسرح لألبى أحد طلبات السيد راضى وعندما عدت لم أجده، فأبلغت القسم بالسرقة، وركبنى الهم، إلى أن فوجئت به - يقصد السيد راضى - وبعد أقل من أسبوع وقد دبر لى ثمن «فيسبا» بدلاً من الموتوسيكل المسروق مازلت أركبها حتى الآن.

ويواصل ويلسون: والسيد راضى هو الوحيد - تقريباً - الذى يحرص فى كل مسرحية من إخراجه على جمع العمال والفنيين فى منزله وإقامة حفل لهم.. وفى رقبة كل منا دين لـ«الحاجة منال» زوجته التى طال كرمها كل عمال المسرح المصرى.

وننتقل مع عاطف إلى حكايات أخرى بطلها المخرج الكبير نبيل الألفى الذى كان رئيسا للبيت الفنى للمسرح ومخرجاً عبقرياً وأستاذاً فى فن الإدارة.. يقول عاطف: كنت آخذ «استمارة» المواصلات بقيمة عشرة قروش وكنت أجمع إيصالات الشهر وأنتظر حتى يكون «بال» الألفى رائقاً فأدخل له بها قائلاً: «مادام بتضحك يبقى هتمضى لى الاستمارة»، وكنا نخاف منه لأنه كان «بيضرب» ولو أعطى أحدنا «شلوتاً» قول يا رحمن يا رحيم.. ويذكر ويلسون أن الألفى مات على يديه فى المستشفى قائلاً: عندما اشتد عليه المرض دخل المستشفى للعلاج على نفقة الدولة وأثناء ذهاب ابنه أحمد لزيارته فى المستشفى صدمته سيارة فرقد إلى جواره فى «الجبس» لمدة ستة شهور، وكان محمود الألفى «ابن عمه» يطلب منى أن أذهب لزيارته وتلبية احتياجاته، وعندما كنت أذكره بمواقفى معه كان «يتوه» وفى آخر زيارة توفى بين يدىّ..

ولمحمود الحدينى مكان فى ألبوم الذكريات.. يقول عنه ويلسون عندما كان الحدينى مديراً لمسرح السلام كان يطلب منى أن أذهب إلى منزل السيد بدير يومياً لمدة ساعتين لرعايته لأنه كان يعيش بمفرده.. وهو إنسان ذو قلب رقيق ويستمع لكل الناس ويراعيهم...

انتهت الجلسة ولم تنته الذكريات.. وأخيراً حرص عاطف على ذكر أنه بالإضافة إلى عمله بالمسرح يخدم الكنيسة مع البابا «شماساً».. وحكمته فى الحياة «الإنسان مادام ماشى فى طريق ربنا ماحدش يقدر يدوس له على طرف».

عاطف ويلسون



التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر